



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TESE DE DOUTORADO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**TRANSFORMAÇÕES, TRANSCRIÇÕES, TRANSCRIÇÕES:
O CONCEITO DE TRADUÇÃO EM YOKO TAWADA**

MARIANNA ILGENFRITZ DAUDT

PORTO ALEGRE
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TESE DE DOUTORADO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Transformações. Transcrições, transcrições:
O conceito de tradução em Yoko Tawada**

Marianna Ilgenfritz Daudt

Tese de doutorado em Literatura Comparada,
submetida ao Instituto de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Teoria, crítica e comparatismo
literário.

Orientador: Professor Doutor Gerson Roberto Neumann

Porto Alegre
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitora: Marcia Cristina Bernardes Barbosa

Vice-Reitor: Pedro de Almeida Costa

INSTITUTO DE LETRAS

Diretora: Carmem Luci da Costa

Vice-Diretora: Márcia Montenegro Velho

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Coodenadora: Elaine Barros Indrusiak

Coordenador Substituto: Marcos Goldnadel

CIP - Catalogação na Publicação

Daudt, Marianna Ilgenfritz
Transformações. Transcrições, transcrições: o
conceito de tradução em Yoko Tawada / Marianna
Ilgenfritz Daudt. -- 2024.
180 f.
Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. tradução literária. 2. literatura contemporânea.
3. literatura alemã. 4. exofonia. 5. Yoko Tawada. I.
Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Marianna Ilgenfritz Daudt

**Transformações. Transcrições, transcriações:
O conceito de tradução em Yoko Tawada**

Tese de doutorado em Literatura Comparada,
submetida ao Instituto de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora.

Área de concentração: Teoria, crítica e comparatismo
literário.

Aprovada em 27 set. 2024

Orientador: Professor Doutor Gerson Roberto Neumann

Prof. ^a. Dra. Andrea Kahmann (UFPEl)

Prof. ^a. Dra. Luciana Rassier (UFSC)

Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha (UFRGS)

Porto Alegre
2024

Para a Maria Helena.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pelo acolhimento e pelas oportunidades oferecidas ao longo de todo meu percurso acadêmico.

Agradeço ao professor Gerson Neumann por me orientar com sabedoria e incentivo. Sua experiência e a confiança que depositou em mim foram fundamentais para a minha formação e para a realização deste trabalho.

Agradeço aos professores Andrei Cunha, Luciana Rassier e Andrea Kahmann pela participação na minha banca de defesa e pelas valiosas contribuições à minha pesquisa. Em especial, agradeço ao Andrei pela colaboração desde sempre e por me ensinar a ver detalhes capazes de mudar perspectivas; à Luciana pelas leituras atentas e comentários sempre inspiradores, que enriqueceram todo o meu processo; e à Andrea pelas sugestões e pela maneira como iluminou aspectos importantes do meu trabalho. Agradeço ainda pelo instigante e animado momento de discussão e de troca acadêmica, que fez da defesa da tese uma memória alegre e marcante em minha trajetória na universidade.

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

Agradeço às queridas colegas e amigas Fernanda Vivacqua e Júlia Santana pelos bons momentos e pela constante união. À Fernanda, pelo carinho e pelas trocas de uma amizade inevitável, e à Júlia por ser uma verdadeira irmã em meio às selvas comparatistas.

E agradeço ao Carlos e à Maria Helena por serem parte de mim.

lesbares in unlesbares übersetzen
lesbares in ~~übersetzen~~
~~übersetzen~~
~~übersetzen~~

Claus Bremer
(1968)

RESUMO

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 com relação à literatura e à tradução em sua produção ficcional. 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. A pesquisa focaliza como Yoko Tawada entrelaça conceitos teóricos sobre tradução diretamente em suas narrativas, evidenciando uma integração profunda entre teoria e prática literária. Essa perspectiva permite que as fronteiras entre o conteúdo ficcional e as considerações teóricas se tornem permeáveis, promovendo uma abordagem híbrida na qual a teoria é explorada através dos personagens, enredos e estilos literários. Paralelamente, busca-se estruturar e sistematizar essas reflexões teóricas para evidenciar a interconexão entre teoria e prática de maneira clara e acessível. Dessa forma, pretende-se não apenas destacar a inovação da abordagem de Tawada à tradução e à literatura, mas também tornar suas contribuições teóricas mais concretas e aplicáveis, facilitando uma compreensão mais profunda e estruturada de sua prática e teoria literárias. Neste processo, acompanham-se os questionamentos lançados por Tawada à noção de que as traduções seriam inferiores aos textos originais e a ainda presente ideia de dívida que marcaria a relação entre os textos, definidos por conceitos de falta e de origem. Ao longo da análise, observa-se que os trabalhos de Tawada promovem, pelo prisma da tradução, a dissolução de categorias estáveis, tais como a distinção entre ficção e teoria, entre os diferentes tipos de linguagem e a separação entre o corpo, a mente e a própria materialidade linguística. Ao longo do processo, observa-se como a linguagem se inscreve no corpo e molda a subjetividade, desfazendo-se, por fim, a distinção entre o físico e o verbal. As palavras se tornam parte do corpo e a materialidade da língua se manifesta fisicamente, evidenciando como o sujeito se torna parte da língua, e a criação literária uma forma integrada de expressão artística. Dessa forma, a obra de Tawada não apenas desafia os limites entre categorias, mas propõe uma abordagem fluida e interconectada entre linguagem, tradução e identidade, proporcionando uma nova compreensão da relação entre teoria de tradução, prática literária e experiência subjetiva.

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

ABSTRACT

This study aims to analyze the importance of translation in Yoko Tawada's literary work and to demonstrate how the author incorporates her theoretical positions regarding literature and translation in her fictional production. Yoko Tawada is a Japanese writer living in Germany who writes and publishes novels, short stories, essays, and poetry in both Japanese and German, representing what is known as exophonic literature, that is, literature produced in a language other than her first one. This research focuses on how Yoko Tawada interweaves theoretical concepts about translation directly into her narratives, highlighting a profound integration between literary theory and practice. This perspective allows the boundaries between fictional content and theoretical considerations to become permeable, fostering a hybrid approach in which theory is explored through characters, plots, and literary styles. Simultaneously, the study aims to structure and systematize these theoretical reflections to clearly and accessibly illustrate the interconnection between theory and practice. In doing so, this research seeks not only to highlight Tawada's innovative approach to translation and literature but also to make her theoretical contributions more concrete and applicable, facilitating a deeper and more structured understanding of her literary practice and theory. In this process, the study addresses Tawada's challenge to the notion that translations are inferior to original texts and the still-present idea of a debt that marks the relationship between texts, defined by concepts of lack and origin. Throughout the analysis, it is observed that Tawada's work promotes, through the lens of translation, the dissolution of stable categories, such as the distinction between fiction and theory, between different types of language, and the separation between the body, the mind, and linguistic materiality itself. The analysis shows how language inscribes itself in the body and shapes subjectivity, ultimately dissolving the physical and verbal distinction. Words become part of the body, and the materiality of language manifests physically, evidencing how the subject becomes part of the language and literary creation an integrated form of artistic expression. Thus, Tawada's work not only challenges the boundaries between categories but proposes a fluid and interconnected approach between language, translation, and identity, offering a new understanding of the relationship between translation theory, literary practice, and subjective experience.

Keywords: literary translation, contemporary literature, german literature, exophony, Yoko Tawada.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Untersuchung hat das Ziel, die Bedeutung der Übersetzung in Yoko Tawadas literarischem Werk zu analysieren und aufzuzeigen, wie die Autorin ihre theoretischen Positionen zur Literatur und Übersetzung in ihre fiktionale Produktion integriert. Yoko Tawada ist eine japanische Schriftstellerin, die in Deutschland lebt und Romane, Kurzgeschichten, Essays und Gedichte sowohl auf Japanisch als auch auf Deutsch schreibt und veröffentlicht, was als exophone Literatur bezeichnet wird, also Literatur, die in einer anderen Sprache als der eigenen Muttersprache verfasst wird. Diese Forschung konzentriert sich darauf, wie Yoko Tawada theoretische Konzepte über Übersetzung direkt in ihre Erzählungen einwebt und dabei eine tiefe Integration zwischen literarischer Theorie und Praxis hervorhebt. Diese Perspektive lässt die Grenzen zwischen fiktionalem Inhalt und theoretischen Überlegungen durchlässig werden und fördert einen hybriden Ansatz, bei dem Theorie durch Figuren, Handlungen und literarische Stile erforscht wird. Gleichzeitig zielt die Studie darauf ab, diese theoretischen Reflexionen zu strukturieren und zu systematisieren, um die Verbindung zwischen Theorie und Praxis klar und zugänglich darzustellen. Auf diese Weise versucht diese Forschung nicht nur, Tawadas innovativen Ansatz zur Übersetzung und Literatur hervorzuheben, sondern auch ihre theoretischen Beiträge konkreter und anwendbarer zu machen und so ein tieferes und strukturierteres Verständnis ihrer literarischen Praxis und Theorie zu erleichtern. Im Verlauf dieser Analyse wird untersucht, wie Tawada die Vorstellung in Frage stellt, dass Übersetzungen den Originaltexten unterlegen seien, und wie sie die noch immer präsente Idee einer Schuld thematisiert, die das Verhältnis zwischen Texten prägt, das durch Konzepte des Mangels und des Ursprungs definiert ist. Die Analyse zeigt, wie sich Sprache im Körper einschreibt und Subjektivität formt, indem sie letztlich die physische und verbale Unterscheidung auflöst. Worte werden Teil des Körpers, und die Materialität der Sprache manifestiert sich körperlich, was zeigt, wie das Subjekt Teil der Sprache wird und literarische Schöpfung eine integrierte Form künstlerischen Ausdrucks darstellt. So stellt Tawadas Werk nicht nur die Grenzen zwischen Kategorien in Frage, sondern schlägt einen fließenden und vernetzten Ansatz zwischen Sprache, Übersetzung und Identität vor und bietet ein neues Verständnis der Beziehung zwischen Übersetzungstheorie, literarischer Praxis und subjektiver Erfahrung.

Schlagwörter: literarische Übersetzung, zeitgenössische Literatur, 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

INTRODUÇÃO.....	15
1. YOKO TAWADA: CONTEXTUALIZAÇÃO DA AUTORA E DA OBRA.....	28
1.1 Por que estudar a contribuição de Tawada dentro dos estudos da tradução.....	30
1.2 Sobre a autora: trajetória, migração e exofonia.....	42
1.3 Classificações literárias e pertencimento.....	48
1.4 Exofonia e criatividade.....	53
1.5 O translinguismo como contraponto à ideia de origem.....	58
2. AUTORES E TEXTOS: A ORIGINALIDADE E A DÍVIDA DA TRADUÇÃO.....	67
2.1 Criação sem criador: a autoria em crise e o papel do tradutor.....	68
2.2 Ecos do original: reflexões sobre tradução e origem.....	85
3. OS CORPOS DAS LETRAS: A MATERIALIDADE DOS SIGNOS.....	99
3.1 Abismos e portais: o trânsito material e imaterial dos signos.....	100
3.2 Fantasmas e lacunas: o estranhamento e a reinvenção na tradução.....	116
4. AS LETRAS NOS CORPOS: INSCRIÇÃO E ASSINATURA.....	131
4.1 Túneis e feridas: a linguagem como inscrição no corpo.....	132
4.2 Línguas e sonhos: a tradução entre a materialidade e a subjetividade.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	166
REFERÊNCIAS.....	175

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 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. Essa integração permite que as distinções entre o conteúdo ficcional e as considerações teóricas se tornem permeáveis, promovendo uma abordagem híbrida em que a teoria é explorada através dos personagens, enredos e estilos literários. O objetivo será apontar como as teorias de tradução adotadas e/ou elaboradas por Tawada se entrelaçam a tal ponto em suas ficções que o ato de traduzir se torna uma prática indissociável de sua criação literária. Paralelamente, busca-se estruturar e sistematizar essas reflexões teóricas para evidenciar a interconexão entre teoria e prática de maneira clara e acessível. Dessa forma, pretende-se não apenas destacar a inovação da abordagem de Tawada à tradução e à literatura, mas também tornar suas contribuições teóricas mais concretas e aplicáveis, facilitando uma compreensão mais profunda e estruturada de sua prática e teoria literárias.

Neste processo, acompanham-se os questionamentos lançados por Tawada à noção de que as traduções seriam inferiores aos textos originais e a ainda presente ideia de dívida que marcaria a relação entre os textos, definidos por conceitos de falta e de origem. Ao longo da análise, observa-se que os trabalhos de Tawada promovem, pelo prisma da tradução, a dissolução de categorias estáveis, tais como a distinção entre ficção e teoria, entre os diferentes tipos de linguagem e a separação entre o corpo, a mente e a própria materialidade linguística. A autora redefine essas fronteiras ao integrar conceitos teóricos diretamente em suas narrativas, tornando a teoria uma extensão da prática literária e vice-versa. Ao longo do processo, observa-se como a linguagem se inscreve no corpo e molda a subjetividade, desfazendo-se, por fim, a distinção entre o físico e o verbal. As palavras se tornam parte do corpo e a materialidade da língua se manifesta fisicamente, evidenciando como o sujeito se torna parte da língua, e a criação literária uma forma integrada de expressão artística. Dessa forma, a obra de Tawada não apenas desafia os limites entre categorias, mas propõe uma abordagem fluida e interconectada entre linguagem, tradução e identidade, proporcionando uma nova compreensão da relação

entre teoria, prática e experiência subjetiva.

Embora Tawada seja uma escritora amplamente reconhecida nos círculos literários atuais, ainda não se investigou suficientemente a importância que a tradução e as teorias linguísticas, oriundas de suas reflexões sobre tradução, desempenham na sua prática literária e na sua ficção. 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 formula suas 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 de expressão, tradição literária e compreensão cultural do mundo.

O que se pode depreender de seus escritos e de suas 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. Portanto, é neste sentido que o trabalho visa a organizar e estruturar as reflexões de Tawada para tornar suas ideias mais explícitas e sistemáticas, permitindo uma compreensão mais concreta e prática das suas contribuições teóricas e da interconexão entre teoria e prática em sua obra.

A investigação será conduzida por meio de uma leitura analítica de textos de Yoko Tawada, incluindo contos, poesias e ensaios. As leituras são situadas em diálogo com correntes e conceitos teóricos, filosóficos e de tradução que encontram ressonância na produção de Tawada. A leitura comparativa e dialogada entre os textos busca construir uma fundamentação teórica sólida, não apenas com base em suas próprias reflexões explícitas sobre a tradução, mas também integrando teorias de outros teóricos consolidados nos campos da literatura, da tradução e da filosofia.

Essas leituras são, portanto, articuladas com conceitos teóricos que se conectam diretamente à sua obra, o que possibilita um mapeamento mais detalhado das propostas que emergem dos seus textos acerca da tradução e da literatura. Em suas obras, Tawada desenvolve uma reflexão profunda sobre a multiplicidade linguística e o processo tradutório, colocando essas questões no centro de sua produção literária. A análise busca traçar suas reflexões sobre a tradução, destacando sua manifestação ativa e contínua em suas narrativas. Ao longo deste trabalho, deve ficar clara ainda a importância de Tawada para uma nova leitura das literaturas em tradução bem como a importância de sua abordagem translinguística e transnacional com relação à literatura e à tradução no atual contexto literário mundial.

Dessa forma, serão mapeados e enfatizados os diálogos presentes nos textos de Tawada com outros teóricos e escritores relevantes para o estudo sobre a produção da escritora, como Walter Benjamin, Paul Celan, Jacques Derrida, entre outros, que estabeleceram bases teóricas para pesquisas mais recentes. Esses diálogos não apenas enriquecem a compreensão de sua obra, mas também contextualizam suas teorias dentro de um panorama intelectual mais amplo. Ademais, serão exploradas e destacadas as teorias e discussões contemporâneas sobre tradução que têm emergido nos círculos acadêmicos recentes, incluindo congressos internacionais e coletâneas de artigos nacionais e internacionais. A análise desses diálogos e tendências permitirá uma avaliação crítica mais robusta das contribuições de Tawada para o campo da tradução e da literatura, revelando como suas ideias dialogam com as abordagens contemporâneas. Essa abordagem permitirá não apenas situar as teorias da autora dentro do desenvolvimento histórico do pensamento tradutório, mas também realçar sua relevância para o atual cenário teórico.

Neste trabalho considera-se fundamental estabelecer um diálogo entre as teorias de tradução extraídas dos textos de Yoko Tawada com as teorias de seus interlocutores. Aqui, é importante pontuar que quando se apresenta um interlocutor, não necessariamente esse interlocutor foi diretamente mencionado pela autora, ainda que em muitos casos sua interlocução encontre base direta na produção de Tawada, como se poderiam mencionar Benjamin ou Celan. Demais teóricos com produção voltada ao campo da filosofia da linguagem e da prática da tradução, como Derrida, Meschonnic ou Lacan, entram como apoio essencial devido à profundidade e à complexidade que a interação com suas propostas pode proporcionar.

Ao conectar as teorias de tradução de Tawada com outros pensadores, amplia-se a transversalidade do pensamento sobre tradução e ampara-se as teorias de tradução da autora dentro e fora de sua literatura ficcional em bases metodológicas estabelecidas no âmbito das diversas áreas de estudo já mencionadas. Além disso, a relevância de envolver interlocutores

na discussão das teorias de tradução de Tawada se relaciona com a natureza dialógica inerente à linguagem e à comunicação, aspecto que destaca a importância da interação e da polifonia na construção de significados. Ao colocar as teorias de Tawada em diálogo com outros pensadores, é possível, por fim, enriquecer a compreensão dos processos de tradução e das dinâmicas comunicativas envolvidas.

Nesse sentido, esta pesquisa encontra sua base inicial no campo da literatura comparada, ao explorar as conexões entre diferentes sistemas linguísticos e culturais na obra de Yoko Tawada. Através de uma abordagem comparatista, busca-se investigar como a exofonia e o translanguismo presentes em sua produção literária desafiam noções tradicionais de pertencimento e origem, oferecendo uma perspectiva que transcende barreiras nacionais e linguísticas. A literatura comparada, enquanto área que historicamente se dedica a examinar diálogos entre culturas, línguas e tradições, fornece o arcabouço necessário para compreender como Tawada mobiliza múltiplos repertórios culturais e literários para criar uma obra que está profundamente imersa no trânsito entre línguas e identidades. Sua escrita não apenas problematiza categorias fixas, mas também revela a potência transformadora da literatura em contextos interculturais.

Por outro lado, a tese se insere também nos estudos da tradução, que tradicionalmente integram o campo da literatura comparada, mas que já se consolidam como uma área autônoma em muitos programas de pesquisa. Este trabalho dialoga diretamente com os estudos da tradução ao enfatizar a centralidade do ato tradutório na obra de Tawada, que constantemente questiona a hierarquia entre texto original e tradução. Explorando a tradução não apenas como um processo linguístico, mas como um fenômeno criativo e estético, a pesquisa destaca como Tawada dissolve as distinções entre teoria e prática, propondo uma visão que ressignifica o papel da tradução como parte essencial do fazer literário.

Assim, a pesquisa encontra-se na confluência entre a literatura comparada e os estudos da tradução, integrando as duas áreas para oferecer uma análise diversificada da obra de Yoko Tawada. Ao mesmo tempo em que o comparatismo possibilita investigar as interações transculturais e translinguísticas em sua literatura, os estudos da tradução fornecem as ferramentas teóricas necessárias para compreender o papel transformador da tradução em seu processo criativo. Esse cruzamento de abordagens reflete a natureza híbrida e transdisciplinar da produção de Tawada, e permite abordar de forma abrangente as questões centrais de identidade, linguagem e literatura em um cenário de intercâmbio cultural, oferecendo uma visão crítica e integrada sobre o encontro entre tradução, identidade e práticas literárias.

Ao longo da pesquisa, considera-se que o papel da tradução varia fundamentalmente de uma cultura a outra, e amplia-se quando se leva em consideração as disparidades entre o centro e a periferia geopolítica, uma ideia que a escritora desenvolve em profundidade em suas narrativas. Embora este ponto não seja o foco desta investigação, é relevante para entender o pano de fundo cultural das obras de Tawada. Em suas narrativas, Tawada aborda dinâmicas de poder e de deslocamento, sugerindo que os contextos fora do centro não são apenas locais de marginalização política, mas também espaços teóricos que questionam as ideias convencionais sobre tradução e literatura. Considera-se aqui a noção de centro como locais que detêm o poder tanto simbólico como o real, representados, em geral, por países da Europa Central e Estados Unidos. Manter essa perspectiva, ainda que de forma tangencial, é importante por oferecer uma visão ampla de como áreas não centrais propiciam a reflexão crítica e a inovação, aproveitando-se para questionar em que medida as periferias podem ser espaços não apenas políticos, mas também teóricos para se questionar muitas das ideias básicas sobre a literatura e a tradução.

Diante disso, neste trabalho, busca-se explorar os principais conceitos abordados nos textos teóricos de Tawada, que são fundamentais para a compreensão de sua abordagem sobre tradução e linguagem. A análise se concentrará em três aspectos principais: primeiramente, será examinada a conexão entre língua e tradução, e as implicações dessa relação para a compreensão da autoria e da originalidade dos textos. Este tópico pretende discutir como Tawada aborda o conceito de texto original em relação ao processo de tradução, destacando a complexidade das identidades linguísticas e as múltiplas camadas de significado que permeiam os textos traduzidos; em seguida, será abordada a materialidade dos signos e sua relação com a experiência linguística e cultural. Este ponto aborda a percepção de Tawada sobre a materialidade dos signos, enfatizando a importância do estranhamento entre diferentes sistemas de escrita na transposição de uma língua para outra. Examina-se como essa experiência influencia a compreensão da linguagem como um fenômeno corpóreo e sensorial; por fim, será investigada a tradução como meio de explorar as interseções entre linguagem, corpo e identidade cultural. Este último tópico enfoca como Tawada utiliza a tradução como ferramenta para questionar os conceitos de gênero, identidade cultural e pertencimento. Serão analisados exemplos específicos de suas obras em que a tradução é empregada como um meio de explorar a relação entre língua e corpo, bem como as complexidades da identidade cultural em contextos transculturais.

Neste ponto, é importante fazer uma observação a respeito do uso do termo “original” com relação ao texto de partida de uma tradução. Na teoria de tradução contemporânea, observa-se um movimento crescente e justificável para substituir o termo “original” por

alternativas como “texto fonte”, “texto de partida” ou “texto base”. Essa mudança busca evitar a carga e o estigma associados ao conceito de texto original, que historicamente carrega uma conotação de autenticidade e primazia que vem a sobrecarregar a valoração das traduções e a fazer um movimento de marginalização cujo peso inclusive político não pode ser desconsiderado. No entanto, neste trabalho, opta-se por manter o uso do termo “original” em função de seu emprego específico por Yoko Tawada. O objetivo é assegurar uma clara interlocução com autores seminais na discussão da tradução, como Walter Benjamin e Roland Barthes. Benjamin, por exemplo, explora a ideia de tradução em relação à noção de origem, e Barthes questiona a autoridade do autor e o conceito de “originalidade”. Ao manter o termo “original”, pretende-se também manter o diálogo no sentido da desconstrução da ideia de “origem” que está implícita no próprio conceito de original, assim como a de “autor” está intrinsecamente ligado à noção de “autoridade”. Portanto, o uso do termo 'original' neste trabalho se justifica por preservar uma conexão direta com a terminologia empregada por Tawada em suas interlocuções, bem como por permitir uma discussão mais aprofundada e crítica sobre as questões de origem e autoridade na teoria da tradução neste contexto específico.

Da mesma forma, o uso da palavra “conceito” no título desta tese também merece uma breve contextualização, uma vez que ele pode sugerir a tentativa de definir ou fixar o que seria o conceito de tradução em Tawada. No entanto, tal empreitada seria contraditória com a própria proposta deste trabalho e com a abordagem de Tawada, cuja escrita explora justamente as ambiguidades, transformações e aberturas inerentes à tradução. Neste estudo, “conceito” é utilizado como um ponto de partida para refletir criticamente sobre as múltiplas formas como a tradução é abordada na obra de Tawada, sem a intenção de cristalizá-la em uma definição única. Assim, a tese prioriza a análise das práticas tradutórias e das metáforas que emergem nas narrativas da autora, ressaltando o caráter dinâmico e fluido da tradução como um espaço de criação e reinvenção, e o termo “conceito” reflete mais uma ferramenta de exploração do que uma tentativa de delimitação ou encerramento teórico.

Retomando-se a metodologia, na análise de cada subcapítulo, são inicialmente extraídos e estudados trechos e ideias fundamentais presentes nos ensaios e nas palestras de Tawada sobre tradução. Essa abordagem visa a estabelecer uma base sólida a partir da qual as discussões possam evoluir. Conforme se avança, essas ideias são entrelaçadas com os diálogos diretos que Tawada estabelece com outros teóricos, bem como com os diálogos interpretativos que esta pesquisa realiza entre as ideias de Tawada e as de outros pensadores. Essa proposta permite uma análise mais aprofundada das concepções teóricas de Tawada sobre tradução, enquanto também abre espaço para explorar as interseções e divergências entre a sua abordagem e a de

outras teorias contemporâneas. Além disso, com o trazer à tona esses diálogos, busca-se não apenas enriquecer a compreensão das teorias de Tawada, mas também contribuir para o desenvolvimento de um corpo mais amplo de discussões sobre tradução e linguagem no campo acadêmico.

Sobre o corpus de textos de Tawada utilizados, vale mencionar que, inicialmente, os textos da autora eram categorizados entre ensaios teóricos e textos literários, mas essa distinção mostrou-se incongruente ao longo do estudo. Os textos teóricos, muitas vezes proferidos como palestras ou publicados em livros de crítica, e os literários, presentes em coleções de ficções, revelaram um diálogo constante e permeável entre si, tanto em termos de conteúdo quanto de forma, pelo que sua análise, aqui, transcende a separação rígida entre teoria e ficção, propondo uma leitura integrada que reconhece a imbricação de conceitos teóricos e literários.

O livro *Verwandlungen* (1998) [Metamorfoses] foi extensamente utilizado ao longo das discussões propostas, servindo como base em todos os capítulos. Publicado pela primeira vez em 1998 na Alemanha, *Verwandlungen* compõe-se de três ensaios, originalmente apresentados como palestras na cidade de Tübingen, na Alemanha. Ao longo do livro, Tawada pensa sobre as vozes em diferentes idiomas, fala a respeito do escrever em diferentes sistemas de escrita e problematiza o que é o ser e o estar em um 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” [A escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução], e vem seguido de um texto curto que o integra intitulado “E-Mail für japanische Gespenster” [Email a fantasmas japoneses]; e o terceiro e último ensaio chama-se “Gesicht eines Fisches oder das Problem der Verwandlung” [O rosto de um peixe ou o problema da transformação]. Todos eles trazem reflexões sobre literatura e tradução de forma misturada com memórias, narrativas, sonhos, experimentos mentais e observações a respeito de traduções específicas.

Na mesma linha de escrita mista, seguem-se os ensaios “Zukunft ohne Herkunft” [Futuro sem origem] e “Tawada Yôko não existe”. “Zukunft ohne Herkunft”, como os textos de *Verwandlungen*, foi uma palestra proferida em 2000 no âmbito da Universidade de Tübingen, na Alemanha, e publicado no livro de artigos *Zukunft! Zukunft?* (2000) [Futuro! Futuro?] organizado por Jürgen Wertheimer no mesmo ano. O ensaio “Tawada Yôko não existe” originou-se de uma palestra proferida por Tawada em 2004 na *Conferência Anual da Associação de Estudos Asiáticos*, em San Diego, Estados Unidos. A palestra foi proferida em japonês, e transcrita e traduzida do japonês para o inglês por Douglas Slaymaker como “Tawada

Yoko Does Not Exist" no livro *Yoko Tawada: Voices from Everywhere* (2007). Posteriormente, em 2017, Lúcia Collinshon de Abreu traduziu para o português a versão inglesa de Slaymaker e a publicou na *Revista Translatio*, de Porto alegre.

Destacam-se, também três textos 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 de contos *Talisman* [Talismã] (2015); “Die Krone aus Gras” [A coroa de grama] e “*Rabbi Löw und 27 Punkte*” [Rabbi Löw e 27 pontos], do livro *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* [Polícia da língua e políglotas jogadores] (2007). Nestes ensaios, Tawada reflete sobre a tradução com ênfase na materialidade da escrita. Por fim, sublinha-se a relevância, neste estudo, do livro de contos, *Überseetzungen*, publicado em 2002, na Alemanha. O livro se compõe de 14 textos, na maioria narrativos, em que se misturam elementos ensaísticos, oníricos e experimentais em ficções que colocam em relevo as noções de tradução e de transformação nas mais diversas instâncias. Demais textos, palestras e entrevistas encontram-se citados na bibliografia. Com base nesse material fundamental, espera-se poder demonstrar os mais expressivos argumentos de Tawada sobre a temática da tradução.

A seguir, a organização dos capítulos visa a refletir a complexidade e a diversidade dos temas abordados. Após um primeiro capítulo de apresentação e contextualização do trabalho de Tawada e da importância de se estudar sua obra, buscou-se seguir uma progressão que se inicia com a problematização da ideia de autoria e origem, passa pela investigação das experiências com a materialidade do texto, e chega à análise sobre o processo de inscrição da linguagem no corpo e a profundo impacto das línguas na formação subjetiva dos indivíduos. Essa disposição de seções foi escolhida com a intenção de oferecer um caminho lógico para o entendimento da dissolução dos limites entre autoria, linguagem e corpo, alinhando-se à complexidade das ideias de Tawada. Conforme delineado, os textos de Tawada não fazem uma distinção rígida entre teoria e narrativa, misturando elementos ficcionais e teóricos de forma fluida. Sua abordagem transdisciplinar, ou transversal, reflete-se também na análise proposta neste trabalho, de modo que teoria e a prática são examinadas em conjunto. Ao adotar essa metodologia, busca-se manter a indistinção entre teoria e prática que caracteriza a obra de Tawada, permitindo uma exploração mais abrangente e integrada de suas ideias.

No primeiro capítulo, explora-se a interconexão entre criação literária e tradução na obra de Tawada, argumentando-se que essas práticas são facetas complementares de um mesmo fenômeno. Conforme já mencionado, a autora funde seus posicionamentos teóricos sobre literatura e tradução com sua produção ficcional, tornando o ato de traduzir uma parte essencial de seu processo criativo, e esse modo de se posicionar é contextualizado dentro das vertentes

mais contemporâneas de produção ficcional. Com o suporte de Arrojo, Lavieri, Pagano e Kaindl, busca-se demonstrar o papel que a ficção desempenha na desconstrução e na subversão de ideologias estabelecidas e a força que narrativas que trazem a tradução para dentro da ficção ganharam a partir da “virada ficcional” no final do século passado. Debate-se, também, a superação das fronteiras entre teoria e prática dentro da tradução, justificando-se a relevância do estudo sobre Yoko Tawada com vista a reforçar, no contexto acadêmico, a importância de se trabalhar o ensino de tradução de uma maneira mais ampla e criativa. Estas propostas são expostas com o amparo teórico principalmente de Arrojo, Venuti e Meschonnic, que destacam o quanto é fundamental superar essas barreiras entre teoria e prática, oferecendo uma perspectiva mais atualizada e abrangente para o ensino e o debate nos estudos da tradução.

O primeiro capítulo se desenvolve, ainda, no sentido de apresentar a literatura de Tawada e contextualizar sua experiência de vida. A vivência como migrante permite trazer a condição do estar entre línguas para sua criação artística, e dar a ela sua feição tão característica. A tradução emerge como meio de conectar culturas e formas distintas de percepção, revelando-se como ato linguístico e como processo estético. Trabalha-se sua abordagem literária de livre trânsito entre os gêneros e sua inserção no cenário literário e global. Como referência, citam-se pesquisadores que investigam a obra da autora na Alemanha, nos EUA e no Japão, como Gutjahr, Wright, Slaymaker e Suga. Destaca-se a característica exofônica da escrita de Tawada, base sobre a qual elabora seu posicionamento criativo. A exofonia aparece também como potência translinguística para o questionamento da ideia de origem. O translanguismo e a reflexão sobre esse fenômeno no cenário contemporâneo utilizam as reflexões de Ette e de Rosa como apoio. A noção de multiplicidade de origens que surge ao final do capítulo ajuda a fundamentar a dissolução do conceito de texto original, a ser abordado no capítulo seguinte.

O segundo capítulo destaca os argumentos centrais de Tawada em suas críticas à hierarquia entre textos originais e suas traduções, avançando para a problematização da ideia de um ponto de partida fixo para um texto. A discussão aborda a relação entre o escrito e o escritor, e suas metáforas e jogos conceituais levam à dissolução da distinção entre o texto original e as versões que surgem a partir dele. Para ilustrar as propostas de Tawada, são introduzidos conceitos de escritores que transitam entre poesia, ficção e teoria, como Haroldo de Campos e Jorge Luiz Borges. A interação com esses autores estabelecidos nos estudos de literatura e da tradução oferece um parâmetro consolidado que enriquece a compreensão das ideias da autora. Nesse contexto, o conceito de transcrição de Haroldo de Campos se destaca por oferecer uma terminologia que reflete a visão de tradução como recriação e de autoria como conceito difuso, enquanto as metáforas e imagens borgeanas ampliam essa discussão ao

evidenciar a fluidez das categorias literárias e a complexidade da relação entre texto, autor e tradução.

Como prosseguimento, ainda no segundo capítulo, a tradução é abordada como um ato criativo autônomo, alinhado com as reflexões de Walter Benjamin e desenvolvido à luz das teorias de Jacques Derrida. A análise da fruição do texto como experiência estética, a partir das traduções de obras de Paul Celan, expande a discussão sobre a literatura em tradução, desafiando a ideia de que a literatura só pode ser plenamente apreciada em sua versão original. Explora-se a interação entre signos linguísticos e a complexidade de se transmitirem elementos inconscientes que permanecem essencialmente inarticuláveis. Tawada, em diálogo com os teóricos mencionados, amplia a definição de texto e incorpora contextos orais e sistemas simbólicos, problematizando as categorizações tradicionais e justificando sua crítica à “superstição” que desvaloriza as traduções em relação aos originais. Ao final do capítulo, busca-se demonstrar como a análise das práticas de tradução e sua contextualização na produção literária articulam uma nova orientação na percepção da literatura como um todo.

A partir desse ponto, no terceiro capítulo aprofunda-se o estudo da materialidade dos signos em Tawada, e analisa-se a fricção entre o trânsito material e imaterial da letra escrita, apresentando uma crítica que se concretiza na criação de uma poética baseada no movimento e na transformação. Seguindo sempre o questionamento da ideia de um texto original fixo e superior, a autora argumenta que essa visão não capta a fluidez da tradução nem a complexidade da comunicação, que transita por instâncias dinâmicas da linguagem. Tawada testa os limites entre o texto escrito, a fala, a imagem e outras formas simbólicas, mostrando como a interseção dessas diferentes linguagens amplia as possibilidades de reflexão crítica e artística.

Inicialmente, destaca-se a sensação da materialidade da escrita no trânsito linguístico de Tawada, destacando-se como a estrutura das palavras e a pontuação podem se transformar em barreiras quase concretas à fluidez da leitura e da interpretação. Aplica-se o conceito de *différance* de Derrida para sugerir que o significado é sempre diferido e nunca totalmente presente, em consonância com as construções imagéticas tawadianas. Por meio da análise das poesias de Celan, aquelas barreiras ganham sentidos novos e místicos, e trabalha-se a alegoria do portal para ilustrar a ideia de que a tradução pode abrir novos significados e interpretações. Introduzem-se as análises de Meschonnic ao enfatizar que a poesia transforma os sujeitos, enquanto sua noção de transhistoricidade aplicada à obra de Celan sugere que a poesia transcende seu contexto histórico para ressoar em diferentes momentos e culturas.

A seguir, prossegue-se com as experiências de Tawada em relação à letra escrita, porém, agora, deslocando-se as reflexões do aspecto concreto das palavras para seu aspecto etéreo. Ao

escrever em diferentes sistemas de escrita Tawada evoca os “fantasmas” da língua que permeiam seu processo criativo. Como amparo teórico, a seção recorre ao conceito de *pharmakon* de Derrida para elaborar a dualidade das linguagens proposta pela autora. A experiência de transcrever palavras do japonês para o alfabeto europeu no computador gera erros cujo sentidos parecem ter sido deliberados por vontade própria das palavras. As falhas produzidas pelos fantasmas da língua trazem significados inesperados e oportunidades criativas. Além disso, essas ocorrências revelam como os erros de transcrição podem atuar como pontos de inflexão que desestabilizam e reinventam as estruturas linguísticas, ampliando a compreensão do processo de tradução como uma prática dinâmica. As reflexões concentram-se, afinal, nas oportunidades estéticas que as provocações dos fantasmas trazem, e em como a interação entre línguas e a ambiguidade dos signos podem moldar a criação literária e mesmo a percepção artística dos indivíduos.

Após tratar da forma como as palavras podem se materializar e desmaterializar, assumindo formas tangíveis ou fantasmagóricas, no último capítulo explora-se a fusão entre corpo e linguagem, e as letras, agora, tornam-se extensões do corpo e da consciência. Enfatiza-se a interpenetração entre as linguagens e o corpo por meio de imagens que descrevem a tradução como experiência emocional e visceral e de como a escrita deixa marcas no corpo do tradutor. Tratam-se as línguas como entidades capazes de transcender a função simbólica para moldar a identidade e a experiência humana, inscrevendo-se profundamente no corpo dos sujeitos.

Na primeira seção, a ênfase recai na representação simbólica dos significantes, análise que se buscou enriquecer como as teorias de Lacan e de Deleuze. Lacan introduz a ideia do significante como uma "assinatura" no corpo, que não se limita à representação comum, mas se aproxima do real, uma dimensão que transcende o significante e a linguagem estruturada. Complementando essa visão, Deleuze contribui com o conceito de Corpo sem Órgãos, que enfatiza a linguagem e o corpo como espaços de ressignificação e negociação. Nesse sentido, e em acordo com os textos de Tawada, a letra, e a língua como um todo, é vista como um campo dinâmico e produtivo de significados, que deixa sua categoria apenas de representação simbólica para a de profunda influência na construção da identidade e da experiência humana.

Prosseguindo com a lógica de como as línguas e suas representações evocam enigmas que escapam à linguagem estruturada, na última seção busca-se apresentar uma leitura panorâmica de todas essas propostas teóricas por meio de sua realização ficcional no livro de contos *Überseetzungen*. A abordagem onírica surge como um elemento central nas narrativas, permitindo a exploração das questões relativas à interseção entre linguagem, corpo, identidade

e tradução. Por meio de sonhos e experiências linguísticas fragmentadas, Tawada constrói tramas em que as fronteiras entre realidade e fantasia se dissolvem e revelam como as línguas se entrelaçam com a dimensão física do sujeito e moldam sua percepção e subjetividade. Com isso, busca-se investigar as possibilidades de transformação, deslocamento e tradução que a linguagem propicia, tomando como base uma obra que, em seu todo, conduz o leitor a uma reflexão sobre a instabilidade e a fluidez da identidade no contexto interlinguístico e no encontro com o outro.

A revisão de capítulos apresentada pode fornecer o contexto para uma compreensão mais profunda e pessoal desta pesquisa. A trajetória acadêmica que levou à elaboração desta tese começa com um primeiro interesse em 2015, na fase de Iniciação Científica, durante minha graduação. A temática da tradução em Yoko Tawada foi abordada em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseetzungen de Yôko Tawada*, aprovado em 2016. Posteriormente, na dissertação de mestrado, prossegui com o tema, ampliando as reflexões anteriores, desta vez com enfoque nos entrecruzamentos teóricos e ficcionais de Tawada. A dissertação foi publicada em 2019 com o título *A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada*. Desde então, além dos trabalhos relativos à graduação e ao mestrado, tive a oportunidade de traduzir livros e contos da autora, bem como de organizar volumes relativos a suas obras. Em consequência disso, grande parte da minha produção acadêmica está relacionada com a obra de Tawada, especialmente vista pelo prisma da tradução. Partes destes estudos e textos são retomados nesta tese, razão pelo qual se apresentam algumas repetições em forma de aprofundamento de ideias e parágrafos. Todos os materiais utilizados encontram-se listados na bibliografia.

Na transição da dissertação de mestrado para a tese de doutorado, meu objetivo foi expandir os resultados e as conclusões anteriores. Isso envolveu uma análise mais aprofundada dos materiais existentes, bem como a incorporação de novas fontes e métodos de pesquisa. A inserção de novas perspectivas e a adaptação das abordagens metodológicas também possibilitaram a identificação de lacunas e oportunidades de aprofundamento que antes não eram evidentes. Além disso, a inclusão de perspectivas contemporâneas e o diálogo com novas abordagens teóricas enriqueceram a discussão e possibilitaram uma reavaliação crítica das interpretações anteriores. Ao expandir o trabalho anterior, foi possível aprofundar a análise, explorar novas perspectivas e abordagens metodológicas, além de apresentar contribuições originais para a pesquisa. Esse aprofundamento permitiu uma compreensão mais abrangente do problema em estudo e possibilitou a elaboração de argumentos mais substanciais. Desse modo,

alguns capítulos retomam as ideias apresentadas na dissertação, porém as reflexões que se propõem na tese são de maior amplitude e trazem elementos novos em todas suas partes, encontrando novos ecos, complementos e sentidos. O resultado esperado é que a continuidade entre os trabalhos não apenas fortaleça a coerência do estudo, mas também evidencie um amadurecimento e uma progressão na pesquisa conduzida.

1 YOKO TAWADA: CONTEXTUALIZAÇÃO DA AUTORA E DA OBRA

Conforme delineado na introdução, o presente estudo busca destacar a relevância da tradução na obra de Yoko Tawada, enquanto simultaneamente evidencia a pertinência da literatura de Tawada para os estudos da tradução. Argumenta-se, aqui, que há um vasto potencial a ser explorado no entrelaçamento desses dois domínios: a produção literária e a prática tradutória. Ao longo desta investigação, ambos os campos serão frequentemente interpretados como facetas complementares de um mesmo fenômeno, buscando-se não apenas iluminar essas interconexões, mas também a examinar como a interação entre a criação literária e o processo de tradução pode enriquecer a compreensão da obra de Tawada e da prática tradutória em si.

Tawada imbrica seus posicionamentos teóricos em relação à literatura e à tradução em sua produção ficcional, e torna o ato de traduzir parte de sua criação literária. Muitos aspectos bastante particulares de sua vivência como migrante, bem como características de sua formação literária, que mescla elementos de diferentes culturas, potencializam em seu trabalho a força do movimento não apenas linguístico, no que se destaca a tradução, mas entre culturas e formas de experienciar o mundo, o que faz com que a tradução se torne parte de sua obra de uma forma singular. Ao integrar a escrita literária e a tradução como práticas relacionadas, a autora oferece um ponto de partida para reflexões que vão além de questões estéticas, éticas e hermenêuticas. Sua abordagem não apenas examina a posição do escritor, do tradutor e do leitor dentro do sistema de leitura, mas também explora sua própria relação com o mundo. Tawada coloca a dimensão hermenêutica da tradução em uma perspectiva crítica, destacando como a posição política e hierárquica dos envolvidos no processo de leitura e escrita influencia a abordagem e o discurso utilizados para classificar o texto original e sua tradução.

Entre os temas explorados pela autora, e paralelamente à indissociabilidade entre a prática da escrita e da tradução, destacam-se questões como a dessacralização da figura do autor e a inadequação do conceito de texto original. Tawada desafia a ideia tradicional de autoria ao integrar a prática da tradução em seu processo criativo, questionando assim a centralidade do autor como único criador e detentor dos significados de uma obra. Além disso, sua obra questiona a noção de texto original ao explorar a fluidez e a multiplicidade de significados que surgem durante o processo de tradução, sugerindo que cada tradução é uma obra original por direito próprio. Note-se que temas relacionados a estes, assim como a discussão sobre o papel da tradução na literatura, têm sido abordados ao longo do tempo, desde os primórdios da reflexão sobre a natureza da escrita e da tradução.

Steiner (2005) lembra que as questões teóricas atinentes à tradução vêm 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 da 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 diz respeito à legitimidade da tradução: Afinal, será mesmo possível traduzir? Destes pontos e da longa tradição de desconfiança e redução epistemológica da tradução surge o preconceito generalizado ainda hoje corrente com que se consideram as 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 por si.

A partir do início do século XX, ideias e teorias revolucionárias sobre a tradução, as quais serão mencionadas mais adiante, ganharam força e, especialmente em vozes vindas de espaços não centrais, quando trataram dos temas mencionados acima, foram consideradas irreverentes e inovadoras, e respondiam a uma necessidade crítica de se renovarem as tradições locais e reconfigurar as hierarquias entre centro e periferia previamente estabelecidas. Ao longo desse período, muitos críticos, teóricos e filósofos de todo o mundo vieram a abordar os temas da literatura e da tradução em linhas que lhe são convergentes, e essas propostas deixaram, há tempos, de serem consideradas novas. Apesar disso, escritores e pensadores atuais, como Yoko Tawada, continuam vendo a necessidade de explorar esses assuntos simplesmente porque eles estão longe de se esgotarem, especialmente em países periféricos, que consomem muitos textos em tradução, ou em países que recebem grande quantidade de imigrantes, como a Alemanha, e onde há um espaço literário construído e estabelecido por eles.

Esta confluência de ideias em contextos culturais tão díspares demonstra o quanto a temática da tradução tem um caráter transnacional e se desdobra em questões que ultrapassam o texto e a língua para abranger política, nacionalidade e a própria forma do sujeito estar no mundo. À medida que se aprofunda a análise das diversas abordagens teóricas sobre tradução e literatura, torna-se fundamental compreender como essas ideias se manifestam em práticas contemporâneas. Nesse sentido, este capítulo examinará de forma mais detalhada o contexto atual dos estudos de literatura e da tradução dentro de seus principais conceitos e suas categorizações, destacando as tendências e debates em curso. Ao situar as contribuições de Tawada dentro desse panorama em constante evolução, é possível apreciar a relação entre sua

obra e as questões mais amplas que envolvem a tradução como processo criativo e interpretativo.

1.1 Por que estudar a contribuição de Tawada dentro dos estudos da tradução

Ao longo da história da tradução, diversas correntes teóricas e debates têm influenciado a compreensão e a prática da transposição de significados entre diferentes idiomas. Como mencionado por Steiner (2005), desde os primórdios dos debates entre Cícero e Quintiliano até as reflexões contemporâneas, questões fundamentais sobre a natureza da tradução têm sido constantes. Em *Depois de Babel* (2005), Steiner apresenta um panorama abrangente da história da tradução, destacando a evolução do campo ao longo dos séculos. Entre os primeiros debates e o século XX, o autor destaca a importância de correntes teóricas fundamentais na história da tradução, que remontam, depois dos mencionados Cícero e Quintiliano, à Idade Média e ao Iluminismo.

Na Idade Média, a contribuição de teóricos como São Jerônimo foi essencial para a preservação e a transmissão de textos clássicos. Já no Iluminismo, Pierre-Daniel Huet e Friedrich Schleiermacher se destacaram com suas reflexões sobre a natureza da tradução e a importância da interpretação do texto original. Esses períodos históricos foram fundamentais para a consolidação do campo da tradução e para o estabelecimento de bases teóricas que influenciaram gerações posteriores de estudiosos tradutores. A tradução das Escrituras para diferentes idiomas durante a Reforma, como a versão de William Tyndale, reflete a relevância da tradução para a disseminação do conhecimento e a compreensão dos textos sagrados. Steiner aborda ainda a importância de teóricos como Friedrich Schleiermacher e Walter Benjamin, que influenciaram a compreensão da tradução como um ato interpretativo complexo, enfatizando a necessidade de captar o sentido e o espírito do chamado texto original.

A incerteza quanto à viabilidade real da tradução, enraizada em questões religiosas e psicológicas, tem permeado os diálogos ao longo dos séculos. A concepção de que a linguagem é "divina e numinosa" (STEINER, 2005, p. 262), dificultando a transferência de significados de uma língua para outra, tem sido uma preocupação constante, e a persistente dúvida sobre a possibilidade efetiva da tradução ressoa nas discussões contemporâneas sobre a complexidade e os desafios inerentes ao ato tradutório. De acordo com Steiner (2005) e Arrojo (2003), no transcorrer do século XX, houve uma notável alteração na maneira de abordar a prática e a reflexão sobre a tradução, impulsionada tanto pelo aumento do número de indivíduos engajados em seu estudo e exercício quanto pela emergência de grupos que reconheceram a urgência e a

relevância de conceber a tradução de forma independente. No entanto, apesar desses avanços, as correntes conceituais em sua maioria ainda se encontram atreladas a uma estrutura que presume a existência de um texto original e a necessidade de encontrar a forma mais adequada de representá-lo na cultura receptora.

Para Arrojo (2003), esta longa tradição de discussão tem constantemente abordado a tensão fundamental entre teoria e prática, que constituiria o cerne da atividade tradutória. O resultado dessa dicotomia teria sido uma dificuldade em integrar os problemas da tradução abordados tanto pelo seu viés prático quanto pelo teórico, e isso se daria em função da crença logocêntrica amplamente arraigada, no que chama de cultura ocidental, de que existiria uma estabilidade do significado e da distinção clara entre sujeito e objeto, o que autorizaria “a possibilidade de significados independentes dos sujeitos que os utilizam” (ARROJO, 2003, p.99). Em **O Signo Desconstruído** (2003), Arrojo discute a influência do logocentrismo, conceito derridiano que questiona a crença em um centro estável e unívoco da linguagem na teoria de tradução. Arrojo argumenta que a tradição logocêntrica, baseada na ideia de uma distinção clara entre sujeito e objeto, tem impacto na concepção tradicional de tradução, especialmente no que tange à busca pela fidelidade ao texto original. Destaca, ainda, que a dificuldade em resolver os problemas na teoria de tradução está intrinsecamente ligada à persistência do logocentrismo, que limita as reflexões sobre a linguagem, a realidade e o sujeito.

Arrojo aponta que as abordagens tradicionais, ancoradas nesse paradigma dualístico, enfrentam desafios para lidar com a complexidade e a fluidez da tradução, uma vez que buscam uma verdade única e definitiva a ser transmitida na tradução. Nas palavras de Arrojo (2003, p.104), a tradição logocêntrica “além de não ter produzido sequer uma solução plausível para as questões teóricas da tradução, tem imposto ao tradutor a impossível tarefa de ignorar-se, de não "aparecer" e de não revelar suas circunstâncias no trabalho que realiza”, e evidencia como a influência do logocentrismo na teoria de tradução pode gerar tensões e obstáculos na busca por soluções mais flexíveis e dinâmicas que levem em conta a complexidade inerente ao ato tradutório. Em consequência, a tradução permaneceu uma atividade marginalizada, sem uma voz que a legitimasse ou que permitisse se expressar autonomamente. Aqueles que se dedicaram à definição da tradução frequentemente a relegaram a uma posição secundária nas mais diversas esferas. Na literatura, muitas vezes foi vista como subliteratura; na teoria ou na crítica, como uma forma de subcrítica ou de teoria imprecisa; e, na ciência, como um mero suporte ou exemplo para teorias linguísticas. Embora essas análises tangenciais da tradução tenham trazido consigo diversos aspectos relevantes, também deixaram uma infinidade de lacunas em suas abordagens. Principalmente, elas teriam falhado na busca contínua - e supostamente central -

por uma resposta simplesmente não aplicável ao escopo da tradução, como evidenciado pela tentativa de definir um valor para o que se entenderia por texto original.

Destaque-se que um importante ponto de inflexão ocorreu na segunda metade do século XX, e foi caracterizado como a “virada cultural” nos estudos da tradução. Essa mudança de paradigma trouxe uma nova ênfase para as questões de contexto e função, deslocando o foco da pesquisa linguística tradicional. Entre os principais agentes dessa mudança podem-se destacar Edward Said, com livros como *Orientalism* (1978) e *Culture and Imperialism* (1993); Derrida com obras como *Gramatologia* (1973) e *A escritura e a diferença* (1971), e Spivak com obras como *Translation as Culture* (1996) e *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (1999). Os estudos originados dessas novas perspectivas passaram a desafiar os limites convencionais da língua, da escrita e da leitura, oferecendo não apenas novas teorias de tradução, mas também novas formas de conceber e compreender a prática tradutória. Essa abordagem não encara a tradução simplesmente como um produto do processo de interpretação e reformulação da língua, da escrita e da leitura (processo sempre incompleto e questionável), mas sim como o próprio meio de formulação e relação entre esses elementos. Essa recontextualização coloca a noção de tradução no centro do interesse filosófico, revertendo sua posição anteriormente marginal e secundária.

Tais tendências de direcionamento na atenção, juntamente com a crescente ênfase no aspecto cultural, continuam a ser temas centrais nas discussões mais recentes. À medida que nos aproximamos dos primeiros anos do século XXI, é evidente a persistência de um interesse crescente nos estudos da Tradução, associado aos paradigmas teóricos mencionados. No entanto, Meschonnic (2008, p. 59-60) chama a atenção para o fato de que “a tradução não seguiu somente um trajeto em direção a seu próprio reconhecimento. Ela é também solidária da transformação das relações entre as culturas no século XX, ligada às diversas descolonizações e à planetarização dessas relações.”¹ O autor argumenta que a tradução está adquirindo um novo significado de alteridade e pluralidade, em contraste com o antigo culto exclusivo de uma identidade que seria tomada como universal, um processo resultante do encontro de duas grandes transformações do século XX: a transição, no campo dos estudos linguísticos, do foco na língua para o discurso; e, no âmbito político, da identidade para a alteridade. Esse encontro alcança sua expressão mais significativa na literatura, e é o que possibilita as mudanças em curso na prática e na teoria da tradução, apesar das resistências ainda encontradas tanto no meio acadêmico quanto no literário.

¹ Tradução de NEUMANN, Daiane; GINETTE PASCALE PARET PASSOS, Marie-Hélène. Traduzir no século XXI. Cadernos de Tradução, [S. l.], v. 38, n. 3, p. 563–575, 2018.

Sobre tais resistências, acrescenta-se que, a despeito dos progressos teóricos citados que se veem, a tradução ainda ofende, como propõe Venuti (1998), o conceito mais popular de erudição, que tem por base a ideia de autoria original, com suas intenções e peculiaridades, na medida em que corromperia a real compreensão do texto, incorrendo sempre no erro e no oportunismo. Por isso, segue marginalizada nos estudos literários mesmo na atualidade, após a influência dos pensamentos pós-estruturalistas terem contestado as teorias e críticas orientadas para o autor. Segundo Venuti (1998, p. 32), os efeitos dessas pressuposições são evidentes nas práticas de contratação, efetivação promoção das instituições acadêmicas, assim como nas publicações consideradas acadêmicas, na medida em que a tradução é raramente considerada como uma forma de erudição literária, ou tampouco constituiria uma qualificação para um cargo acadêmico na área dos estudos literários e, comparados com as composições originais, os textos traduzidos são raramente considerados como objeto de pesquisa literária. Naturalmente, ressalta-se que em cada localidade a recepção da tradução tem efeitos diferentes, e as implicações são exportadas do centro e recebidas com força diferente em cada cultura, local e época, de acordo com a importância das diferentes posições ocupadas por cada cultura dentro da economia global.

Em publicações recentes, Venuti aponta para a continuidade desse *status* da tradução. No prefácio reescrito em 2018 para o livro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, o autor explica sobre a importância de se atualizarem as ideias e métodos para a tradução, como também de se questionarem os discursos teóricos que orientam os estudos literários e culturais, habitualmente utilizados para estudar composições originais, quase nunca traduções e, por isso, “mantiveram implicitamente os cânones literários ao mesmo tempo em que reforçaram o conceito romântico de autoria original que tanto tem feito para marginalizar a investigação e a prática da tradução” (VENUTI, 2018, n/p). No artigo “*Theses on Translation: An Organon for the Current Moment*”, Venuti (2021, p. 171-172) reforça seus comentários e sublinha que os próprios tradutores contribuiriam para a incompreensão e a negligência com que a tradução tem sido tratada mesmo após o estabelecimento do campo dos estudos da tradução. Ele argumenta que as autoapresentações dos tradutores consistem majoritariamente em comentários impressionistas sobre o trabalho, o valor literário e cultural, bem como a equivalência que julgam ter estabelecido com os textos de partida que traduzem. Observa, ainda, que os tradutores assumem uma noção instrumentalista de reprodução desprovida de desafios, que se desenvolve de diferentes maneiras nos vários grupos de tradutores, como o beletismo entre os tradutores literários, o dogmatismo entre os tradutores das ciências humanas e o funcionalismo entre os tradutores pragmáticos e técnicos. Cada grupo adotaria uma atitude

anti-intelectual em relação à tradução, resistindo à autoconsciência teórica que poderia permitir a crítica e melhoria do trabalho, assim como fornecer um relato esclarecedor aos leitores sobre as escolhas e os desafios enfrentados durante o processo de tradução. Essa resistência, segundo Venuti, contribui para a persistente incompreensão e negligência que a tradução enfrenta, mesmo em um contexto em que o campo dos estudos da tradução já foi estabelecido.

Arrojo (2013) enriquece essa discussão ao destacar a institucionalização dos estudos da tradução como um campo acadêmico formal dedicado à análise da tradução e à formação de tradutores, um movimento que começou a ganhar espaço em universidades ao redor do mundo na década de 1970. Contudo, ela ressalta um desafio crucial na incorporação da teoria no ensino, sublinhando a complexidade do processo. Arrojo argumenta que, apesar da teoria da tradução ser essencial como fundamento acadêmico para a área, ela enfrenta dificuldades práticas em ser integrada efetivamente na formação de tradutores. A teoria da tradução, conforme discutido por Arrojo, não só é relevante para a área, mas é praticamente indistinguível da própria disciplina dos estudos da tradução. No entanto, o desafio reside na resistência dos tradutores, muitas vezes carentes de formação acadêmica formal, que tendem a perceber a teoria como algo irrelevante para a prática profissional. Essa constatação acrescenta uma camada de complexidade à relação entre teoria e prática no contexto da tradução, ressaltando que existe uma lacuna considerável na formação dos profissionais desse campo.

Ao considerar as reflexões de Venuti e Arrojo em conjunto, torna-se evidente que a resistência dos tradutores à teoria, conforme apontada por Venuti, está intrinsecamente conectada ao desafio real e impactante na incorporação efetiva da teoria no ensino, conforme destacado por Arrojo. Essa conjunção de ideias sublinha os desafios persistentes enfrentados pela tradução, mesmo diante do reconhecimento acadêmico formal proporcionado pelos estudos da tradução. Ressalta-se, desse modo, a resistência dos tradutores à teoria, apontando que essa barreira dificulta sua efetiva integração no ensino e perpetua a incompreensão e a negligência direcionadas à tradução, apesar do reconhecimento formal dos estudos da tradução. Adicionalmente, destaca-se o como ainda existe uma relutância na incorporação da teoria no ensino, e uma lacuna entre sua relevância teórica e aplicação prática na formação de tradutores.

Neste contexto, é fundamental que seja repensada a tradicional oposição entre teoria e prática, buscando formas de superar o fosso que costumeiramente separa esses dois elementos. A construção de teorias e sua relevância devem ser objetos de estudo e trabalho mais aprofundados, transcendendo o âmbito acadêmico estrito e alcançando um público mais amplo. Assim, evidencia-se a necessidade de se expandir a compreensão sobre a teoria da tradução, tornando-a mais acessível e aplicável no cenário prático.

Uma via significativa para essa integração está na compreensão de que o fazer literário não se diferencia substancialmente do fazer tradutório. A fusão entre teoria e prática ganha destaque ao observarmos autores que incorporam a teoria de tradução em sua produção literária. É neste ponto que se destaca a habilidade de Tawada em utilizar sua escrita como parte intrínseca de uma teoria de tradução, e exemplifica-se como a teoria pode ser incorporada organicamente na prática literária, proporcionando uma visão mais integrada e enriquecedora do processo tradutório. Tawada desafia a concepção de tradução como mera aplicação de regras aprendidas, como apontado por Meschonnic (2008, p.62). Ao contrário, ela demonstra uma reflexividade em sua prática, implicando uma teoria abrangente da linguagem. Conforme Meschonnic sugere, a prática tradutória verdadeiramente significativa não é apenas um balbuciar de fórmulas, mas sim uma atividade que envolve uma compreensão profunda dos mecanismos linguísticos e uma teoria abrangente que permeia essa prática e é fundamental para a atualidade e atualização das práticas: “O papel da teoria é de transformar as práticas, o papel das práticas é de expor as teorias. A política da teoria, ao mesmo tempo que a sua necessidade antropológica e poética, portanto a sua faculdade de transformação das práticas é de fazer passar da anexação ao descentramento. É também sua atualidade” (MESCHONNIC, 2008, p.62). Assim, a prática literária de Tawada não só desafia a dicotomia entre teoria e prática, mas também aponta para a necessidade de uma abordagem mais holística da tradução. Uma teoria da tradução desvinculada da prática se torna, como observa Meschonnic (2008, p.60), uma mera linguística da língua aplicada ao discurso, carecendo de profundidade reflexiva e tornando-se, em última análise, um “não-pensamento”.

Ao examinar as narrativas produzidas por Yoko Tawada, emerge um argumento que ressalta a relevância de investigar as representações ficcionais do trabalho dos tradutores. Essas representações oferecem uma perspectiva singular sobre o panorama da tradução como um encontro intrincado entre diferentes línguas, interesses e perspectivas. Ao adentrar nessas narrativas, são expostos os bastidores do processo de tradução, muitas vezes obscurecidos por concepções preexistentes, e estimula-se a exploração das lutas internas enfrentadas pelos tradutores, seus dilemas éticos e o confronto com as expectativas dos autores e leitores envolvidos. Essa abordagem proporciona um arcabouço de análise mais complexo, contrastando com o discurso acadêmico tradicional, enquanto aprofunda a compreensão das complexidades intrínsecas envolvidas na prática da tradução.

Em sintonia com essa linha de argumentação, Arrojo (2018) elabora sobre a produtividade que pode ser alcançada ao se analisarem narrativas ficcionais que abordam questões de tradução. Ela justifica que essas representações oferecem uma visão excepcional

das maneiras pelas quais a tradução e/ou interpretação são experimentadas em diversos contextos, revelando interesses e preocupações implícitas e explícitas que podem ser analisados de maneira frutífera e proporcionar novos pensamentos sobre as concepções convencionais encontradas nos discursos não-ficcionais predominantes sobre textos e traduções, bem como nas relações que os produzem. De acordo com a autora

If we are willing to consider the notion of theory more broadly and in terms that would be compatible with the etymology of theoria, that is, as a way of seeing or looking. we are likely to learn a great deal on translation and translation-related questions from fictional narratives, whose plots usually defend or side with a certain point of view and play out some of its most impacting consequences, offering unique opportunities for reflection that can be potentially more insightful than those associated with what specialists tend to classify as "real" theory(...) (ARROJO, 2018, n/p).

Também Beebee compartilha dessa visão. Como destaca sucintamente (Beebee, 1994, p.72), “a ficção se distingue de outras formas de discurso por sua propensão a 'brincar' com as ideologias estabelecidas em seu contexto cultural”. Beebee argumenta que a ficção, pela sua liberdade e criatividade, possui o melhor espaço para explorar a ideologia da tradução, como também defende Derrida. Este último destaca a literatura como um local privilegiado para a reflexão, associando-a à filosofia ou à teoria. Derrida ressalta a importância de submeter o sentido redutível às 'reservas de indecível' da ficção (Derrida, 2005, p. 36), enfatizando a complexidade e a impossibilidade de expressar completamente certos conceitos, algo que ressoa com a natureza flexível e desafiadora da ficção na transmissão de valores e ideias.

Ao explorar o papel da ficção na desconstrução e na subversão de ideologias estabelecidas, destaca-se a contribuição de Beebee, cujos tópicos encontram ressonância no trabalho de Tawada. Beebee (1994) ressalta a capacidade única da ficção de brincar com as ideologias enraizadas em seu contexto cultural, explorando a criatividade de seus autores. Por meio de narrativas imaginativas e simbólicas, os escritores têm a liberdade de criar mundos alternativos e personagens que desafiam as normas sociais e culturais. Além disso, a ficção frequentemente utiliza a ironia e a sátira para criticar e questionar as ideologias dominantes, expondo contradições e hipocrisias presentes na sociedade. Da mesma forma, oferece espaço para a desconstrução de estereótipos e representações simplistas, permitindo uma análise mais profunda e complexa das questões culturais e sociais. Ao abordar temas considerados tabus ou controversos, a ficção possibilitaria uma reflexão crítica e provocativa sobre questões importantes, desafiando convenções e estimulando o debate.

Ao final, a ficção tem o poder de criar significados e interpretações, ampliando as fronteiras do pensamento e da imaginação, oferecendo conceitos inovadores sobre questões culturais e ideológicas, o que se alinha com os movimentos de Tawada na ficção. Em suas obras,

todas essas características da ficção se realizam de forma excepcional. Tawada utiliza a criatividade para explorar narrativas que desafiam as normas sociais e culturais vigentes, criando mundos alternativos e personagens que questionam as convenções estabelecidas. Além disso, a autora desconstrói estereótipos, oferecendo representações complexas e multifacetadas que desafiam narrativas unilaterais e apresentam perspectivas alternativas. Ao abordar temas tabus e controversos, a autora ainda estimula o debate e a reflexão crítica, utilizando a ficção como uma ferramenta poderosa para a crítica social e a exploração de novos significados que ampliam as fronteiras do pensamento e da imaginação.

Dentro dos estudos da tradução, a análise da imagem dos tradutores e intérpretes na literatura e no cinema, em um processo denominado “virada ficcional”, ganhou destaque apenas nos anos 1990. Desde então, busca compreender um fenômeno que emerge na literatura do início do século XX: a introdução da figura do tradutor, ou da tradução, como protagonista da narrativa, com destaque para o pioneirismo de Jorge Luis Borges. Depois dele, muitas histórias escritas por diferentes autores com diferentes níveis de envolvimento com o ofício da tradução apresentaram esse tema como tópico. Conforme descrição atenta e detalhada de Kaindl (2014), essa dinâmica literária aparece como consequência das massivas mudanças e rupturas sociais que se dão desde então, como os movimentos de migração, as guerras, as modificações econômicas religiosas e políticas ao redor de todo o mundo, e em um cenário de situações éticas e morais difíceis causadas pelas diferenças entre as partes envolvidas.

Nesse sentido, destacam-se as expectativas conflitantes em relação ao intérprete ou tradutor no contexto de estresse emocional e mental causado pela intermediação entre línguas e culturas. Isso gera uma sensação de desenraizamento e a incapacidade de chamar qualquer lugar de lar. Além disso, também surgem conflitos espirituais e criativos ligados à relação entre autor e tradutor: o tradutor apenas segue o que outros dizem ou escrevem, ou é também criativo e independente? Segundo Kaindl (2014), a razão pela qual os tradutores e intérpretes são frequentemente usados na literatura para personificar os conflitos e contradições existenciais pode estar enraizada nas características ambivalentes atribuídas a eles e ao seu trabalho ao longo da história: são invisíveis e onipresentes, subordinados e poderosos, fiéis e duvidosos, oprimidos e incontroláveis. Em outras palavras, são seres mutáveis e oscilantes, difíceis de compreender devido a sua constante evolução e a sua complexidade multifacetada.

Dentro da gama de autores que fazem parte da “virada ficcional”, pôde-se observar algumas diferenças de abordagens que tomariam caminhos separados de pesquisa, mas não deixaram de compartilhar o foco do entrecruzamento entre a teoria de tradução e a prática literária. Pagano (2002, p.81) identifica um duplo movimento nesta virada: um aborda o tema

a partir da perspectiva da teoria da tradução, em que a ficção serve como fonte para teorizar sobre a tradução, enquanto o outro o aborda a partir de um ponto de vista literário, em que a tradução é usada como uma metáfora para refletir sobre processos sociais, como a migração, e estados de ser, como a intermediação. Pagano (2002, p.97), que se considera uma representante do primeiro grupo, retoma pensamentos de Ricardo Piglia e escreve sobre a função da ficção, definindo que, ao narrar metaforicamente as relações com identidade cultural, memória e tradição, a ficção representa um gênero que enriquece o pensamento da tradução através de uma perspectiva abrangente.

Essa perspectiva, seguindo a mesma linha de Arrojo, seria sensível a relações e movimentos que podem ser difíceis de captar por meio de abordagens mais ortodoxas. Para a autora, além disso, tais textos precisam ser abordados sem preconceitos no que diz respeito ao seu chamado carácter ficcional, especialmente porque a própria fronteira entre ficção e não-ficção se tem tornado cada vez mais tênue. Segundo Pagano (2002, p.97), “A teoria crítica tem demonstrado essa indefinição através de um dos seus meios favoritos de produção de teoria, o ensaio, um gênero híbrido muito utilizado por Jorge Luis Borges, cujas *Ficciones* também apresentam relatos intrincados do processo de tradução”, uma reflexão de ampla ressonância com a forma de produzir textos de Tawada, que transita deliberadamente entre o relato ficcional e o ensaio crítico.

Note-se que, no caso de Tawada, a temática do tradutor atuando em seu ofício se realiza precisamente, mas também se apresenta em diversos outros tipos de extrapolação do tema, e ambas as tendências de abordagens fazem sentido no exame de seus textos. Podem ser citados exemplos diretos de tradutores em atividade em contos como “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 o 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. Essa seria uma personagem tradutora que luta contra um dragão imaginário, subfictício, para efetivamente cumprir seu ofício. No ensaio/palestra “Yoko Tawada não existe”, a autora funde os sujeitos da escrita autoral e da escrita tradutória, criando um enredo em que a passagem do tempo apaga os vestígios de quem teria sido o primeiro escritor de um de seus textos. Ambos os exemplos

apresentam um tom quixotesco — ainda que na segunda história isso seja mencionado explicitamente —, o que permite explorá-los em paralelo com as inflexões de Borges em “A biblioteca de Babel” e “Pierre Menard, autor do Quixote”.

Em outros casos, as reflexões de Tawada se expandem em um sentido de mostrar a tradução como um ambiente ou um espaço em que se desenrolam muitas formas de transformação, de mutabilidade e de fusão de elementos considerados estáveis, como línguas, fronteiras, nacionalidades, gêneros, corpos, consciências e diversas outras categorias, que se despem de seus binarismos, de modo a abrir todo um universo de discussões que também não se limitam a áreas restritas. Nesse sentido, destacam-se enredos em que a personagem, um sujeito migrante/em movimento se funde de forma onírica/surreal/metafórica com a própria língua, como em “Dança da língua” ou “Bioskoop noturno”, e aqui seja a língua-corpo ou as várias formas de linguagem, incluindo música e arte; ou enredos em que a personagem se envolve com as línguas e linguagens de modo a não se distinguir o que é estar dentro ou fora de uma nacionalidade, ainda que esta seja cobrada pelos mecanismos sociais que a envolvem, como em *Polícia da Língua* ou em *Wo Europa Anfängt*.

Lembrando que, em Tawada, a tradução é utilizada como metáfora para a transposição e para o apagamento de limites, e sua prática mostra o quanto é narrativa a linha que separa a maioria dos conceitos binários, incluindo a distinção entre não apenas os gêneros literários como entre a própria realidade e ficção. Seguindo-se essa mesma perspectiva, relaciona-se com trabalho proposto nesta tese a abordagem de Lavieri (2010, n/p) sobre a (in)distinção entre ficção e realidade. Lavieri aborda a distinção entre ficção e realidade de uma maneira que vai além das oposições tradicionais, como ficção/realidade, forma/objeto, compreensão/explicação. Ele destaca a importância de considerar as formas específicas de objetivação presentes nos chamados "relatos de tradução"². O autor se inspira na antropologia hermenêutica de Paul Ricœur e na noção antropológica de discurso para superar essas dicotomias e enfatizar a dimensão ética presente no pluralismo epistemológico. Ele destaca a poeticidade e a produtividade semântica do "relato" como um modelo interpretativo exemplar para as ciências humanas, que permite a constituição de um saber poético, e a transformação do relato de tradução em uma ordem possível de sentido, passando do singular ao universal. A expressão "ordem possível de sentido" refere-se à ideia de que, por meio do relato de tradução e da abordagem poética e interpretativa proposta por Lavieri, é possível criar uma estrutura ou organização de significados que torna compreensível e significativa a experiência da tradução.

² “*Récits de traduction*”. Todas as traduções em língua estrangeira foram realizadas pela autora da tese, salvo quando especificado o contrário.

Essa ordem de sentido não é fixa ou única, mas sim uma construção flexível e dinâmica que permite a interpretação e a atribuição de significados diversos no contexto da prática tradutória.

A análise de Lavieri (2010) sobre a relação entre estudos da tradução e obras de ficção revela uma poética ficcional da tradução que pode se igualar em importância com as ambições teóricas das ciências humanas e sociais na formalização das práticas de tradução. Ao estudar detalhadamente as obras de Jorge Luis Borges, Nicole Brossard e Abdelkebir Khatibi, Lavieri destaca como a literatura pode oferecer ideias sobre as teorias e práticas tradutórias. Ele argumenta que a objetividade nas práticas narrativas de produção deve ser entendida como uma "prática teórica" e não apenas como uma reprodução especular de teorias existentes. A escrita literária atuaria como uma encenação que ultrapassa a dicotomia entre modelo e relato, constituindo-se como uma prática teórica do traduzir que responde a um saber poético ético e híbrido, situado entre ficção e teoria. Nesse sentido, a literatura não é apenas um documento a ser utilizado, mas um espaço de constituição do saber tradutológico, no qual o "*imaginaire du traduire*", que se refere à dimensão criativa e simbólica associada ao ato de traduzir, desempenha um papel fundamental na reconfiguração das práticas tradutórias.

Por fim, todas essas reflexões e abordagens não apenas enriquecem a compreensão teórica da tradução e da interpretação, mas também têm implicações significativas na sua prática, especialmente para novos tradutores e em cursos de tradução. Ao reconhecer a natureza narrativa das fronteiras entre conceitos binários, como em destaque neste ponto, a ficção e a realidade, os tradutores são incentivados a adotar uma abordagem mais flexível e criativa em seu trabalho. Compreender a interação entre ficção e realidade também pode ajudar os tradutores a lidarem com textos complexos que desafiam categorizações simplistas. Além disso, ao explorar como a tradução é usada como metáfora para transpor e apagar limites, os estudantes de tradução são incentivados a pensar de forma crítica sobre as escolhas que fazem ao traduzir e a considerar o impacto de suas decisões nas narrativas e na interpretação do texto. Ao integrar essas reflexões em programas de formação de tradutores, pode-se capacitar os futuros profissionais da tradução a se tornarem tradutores mais conscientes, reflexivos e eficazes em um mundo cada vez mais interconectado e complexo.

As narrativas exploradas nesta tese oferecem um olhar profundo sobre os dilemas clássicos que permeiam o discurso da tradução. Os contos de Tawada apresentam versões instigantes desses dilemas, tão familiares ao longo dos tempos. Em particular, destacam-se as questões em torno do status "suspeito" do texto traduzido, muitas vezes considerado como uma substituição potencialmente imprecisa do original. Tawada desafia essa percepção, expondo como a tradução não é apenas uma mera repetição, mas sim uma reconstrução criativa que

transcende as fronteiras linguísticas e culturais. Ao explorar esses contos, argumenta-se que a tradução é muito mais do que uma simples transferência de palavras de um idioma para outro; é um ato complexo que pode desafiar e enriquecer a compreensão da obra original e, neste percurso, questiona a suposta autoridade do texto original e de seu autor, expandindo-se como uma metáfora que ilustra uma diversidade de questões intrínsecas à prática tradutória.

Neste contexto histórico e teórico, evidencia-se, ainda, o papel fundamental dos tradutores como agentes de transformação no processo de intercâmbio entre diferentes idiomas. Suas motivações e circunstâncias merecem uma investigação meticulosa, especialmente à luz das abordagens contemporâneas que desafiam conceitos essencialistas da linguagem e do texto. Este contexto remete à relevância do pensamento pós-nietzschiano para a compreensão da interpretação, um terreno fértil que frequentemente é representado por abordagens críticas como a desconstrução, o pós-estruturalismo, os estudos de gênero e os estudos pós-coloniais, correntes que propõem análises complexas e dinâmicas das práticas interpretativas. Nessa perspectiva, o papel ativo do intérprete e do tradutor na formação de significados e identidades emerge como central. Eles não são apenas mediadores passivos, mas agentes na produção de sentidos, influenciados por contextos culturais, históricos e sociais. Assim, ao adotar-se essa abordagem, leva-se a repensar o processo de tradução como um ato criativo e político, moldado também por relações de poder e resistência.

Ademais, optar por uma visão ampla e dinâmica de interpretação abre perspectivas para a compreensão da tradução como um processo intrinsecamente humano, marcado por negociações contínuas e contestações de significados. Com a crescente visibilidade do tradutor como figura central nessas discussões, é imperativo reconhecer a estreita relação entre questões linguísticas e poder, fundamentais para compreender as dinâmicas que permeiam a produção e recepção de traduções. Essas reflexões proporcionam um ponto de partida essencial para a análise mais aprofundada da obra de Tawada, cujos contos representam uma fonte valiosa para explorar os desafios e as possibilidades da tradução na contemporaneidade.

Assim como em qualquer empreendimento de escrita, a tradução inicia-se no terreno singular da língua do tradutor. No entanto, seu alcance se estende para muito além das fronteiras linguísticas, adentrando os intricados tecidos culturais e sócio-históricos nos quais a tarefa se insere. Embora não se considere fundamental conhecer a vida de um autor para analisar sua obra, no caso desta autora cujo trabalho transcende fronteiras linguísticas, entender seu contexto torna-se significativo. A seguir, será explorado de forma mais profunda o ambiente cultural e literário que moldou a vida e a obra de Tawada, bem como o problema e a atualização dos conceitos no qual seu trabalho se insere. Ao compreender o cenário que a envolve, busca-se

oferecer uma base mais sólida para a análise de suas obras sob uma luz abrangente e contextualizada.

1.2 Sobre a autora: trajetória, migração e exofonia

Yoko Tawada emerge no cenário literário no final da década de 1980, quando publica seu livro de estreia na Alemanha, *Ein Lesebuch*, em 1986, seguido de *Nur da wo du bist da ist nichts*, em 1987 e *Das Bad*, em 1989. Desde então, destaca-se na literatura ao oferecer uma contribuição multifacetada que transcende fronteiras linguísticas e culturais. Com uma residência de mais de três décadas na Alemanha, Tawada não apenas adquiriu uma posição única na paisagem literária transnacional, mas também encontrou uma voz poderosa para explorar as complexas interseções entre línguas, culturas e identidades. Sua produção, que abrange contos, romances, ensaios, poesias e peças teatrais, é amplamente aclamada nos círculos literários e acadêmicos, solidificando sua posição como uma autora indispensável para a compreensão das dinâmicas culturais e linguísticas da atualidade.

Tawada vive na Alemanha desde 1982 e escreve contos, romances, ensaios, poesias e peças de teatro, trabalhos que têm ganhado reconhecimento nos círculos literários e acadêmicos devido às suas características multilíngues e interculturais, além de seu estilo cativante e inusitado. 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 o alemão 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 Kyōka*, concedido anualmente pela cidade japonesa de Kanazawa a escritores de literatura fantástica; em 2003, o *Prêmio Itō Sei*, em Otaru, na categoria literatura; em 2013, o *Prêmio Literário Yomiuri*, na categoria romance. Esse prêmio foi pensado para apoiar um renascimento literário logo após a derrota na Segunda Guerra e possui um peso simbólico expressivo no país. Em 2018, Tawada recebeu o *Prêmio Fundação Japão*, concedido pela fundação àqueles que trouxeram contribuições significativas no sentido de promover a compreensão mútua internacional e a amizade entre o Japão e outros países por meio de atividades acadêmicas, artísticas e culturais. Ainda no Japão, recebeu em 2019 o *Prêmio Asahi*, um dos mais prestigiados prêmios provenientes de uma organização não-governamental, concedido pelo jornal japonês *Asahi Shimbun*. Por fim, em 2022 recebeu o

título de doutora honoris causa pela Escola de Estudos Orientais e Africanos (SOAS) da Universidade de Londres.

A produção literária de Tawada representa diversas tendências artísticas e filosóficas e se manifesta como uma poderosa ferramenta para reflexão sobre complexidades do mundo contemporâneo, que abrangem questões como globalização, migração, identidade cultural, radicalismo político, e mesmo mudanças climáticas, entre outros. Ao explorar temas como liberdade de interpretação, valor da experiência individual e, especialmente, a alteridade cultural, Tawada coloca-se no centro de um diálogo essencial sobre a identidade e a diversidade. 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, de tradução e de interculturalidade. Em 2013, Wright, em sua tradução comentada para o inglês do conto “*Porträt einer Zunge*” [Retrato de uma língua], observou o quanto o número de estudos acadêmicos sobre a autora havia aumentado 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 da tradução, apresentando reflexões e observações sobre uma escritora extremamente prolífica para os campos interdisciplinares da literatura e da tradução³.

Várias das características mencionadas parecem ter sido influenciadas, em certo grau, pela história de migração e pela formação cultural e acadêmica de Tawada. Esses aspectos são frequentemente abordados pela própria autora em seus ensaios, entrevistas e comentários sobre sua obra. Nascida em Tóquio em 1960, filha de um livreiro, Tawada iniciou seus estudos de

³ 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 vêm sendo publicados desde 2016. O primeiro trabalho de nível acadêmico sobre Tawada no Brasil foi a monografia de conclusão de curso da autora desta tese e intitula-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, publicaram 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, em 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. Em 2021, foi publicado um livro de artigos sobre a recepção da obra de Tawada no Brasil, sob a organização de Gerson Neumann, Cíntea Richter e Marianna Daudt. Também em 2021, foi publicada a tradução do livro de contos *Polícia de Língua e políglotas jogadores*, organizado por Gerson Neumann, Cláudia Pavan e Marianna Daudt.

literatura com ênfase em literatura russa na Universidade de Waseda, na mesma cidade. Em 1979, durante seu segundo ano na faculdade, Tawada embarcou em uma marcante viagem pela ferrovia Transiberiana, que a levou à Europa e, pela primeira vez, à Alemanha. Esse momento representou um marco decisivo em sua jornada como escritora, e foi descrito por Holdenried (2012, p.169) como o "início do 'mito fundador' de uma autora". Apesar de já estar envolvida com a literatura, foi a partir dessa experiência que sua obra começou a adquirir gradualmente uma feição inovadora que a tornaria 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 Sprachmagie in der europäischen Literatur* [Brinquedos e magia da língua na literatura europeia], na Universidade de Zurique. Atualmente vive em Berlim. Yildiz (2007) aponta as frequentes referências que Tawada faz à obra de Benjamin, inclusive nesta 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 longo tempo publica seus títulos literários, a Konkursbuch Claudia Gehrke, o que seria mais uma evidência da fluidez entre suas obras críticas e literárias.

Tawada iniciou sua carreira escrevendo e publicando em japonês, porém posteriormente encontrou na língua alemã uma segunda voz narrativa. Ao publicar em ambas as línguas, sua obra adquire um caráter duplo, já que nem todos os seus textos são traduzidos de uma língua para outra. Weigel (2012) destaca que o círculo de leitores capazes de acessar a obra completa de Tawada é bastante limitado, e todas as considerações sobre sua obra podem ser compreendidas de forma apenas parcial, uma vez que não se referem a sua produção como um todo.

Além disso, a literatura de Tawada não se limita a um único gênero ou língua, mas abraça uma variedade de formas de expressão. Sua posição como escritora transcende as fronteiras entre ficção e teoria, revelando-se como uma fusão orgânica dessas duas esferas. Nesse sentido, conforme já pontuado, sua obra se destaca pela intersecção entre criação literária e reflexão crítica, na qual ficção e teoria se entrelaçam de maneira inseparável. Tawada demonstra um profundo interesse pela temática da língua, explorando-a em narrativas que mergulham nas complexidades de experiências linguísticas estrangeiras ou indeterminadas, ao mesmo tempo em que a examina em ensaios críticos que abordam questões sociais e políticas, frequentemente ilustradas com exemplos do mundo real. Essa vista por vários ângulos revela a amplitude e a profundidade de sua reflexão sobre a linguagem, posicionando-a como uma autora cujo trabalho transcende as fronteiras convencionais da literatura e da crítica.

Além disso, outra abordagem pela qual Tawada trabalha a tradução em sua obra é através

da prática da autotradução. A autora eventualmente traduz seus textos em alemão para o japonês e vice-versa, como é o caso do romance *Das nackte Auge* [O olho nu] (2004), em que empreendeu a incomum tentativa de publicar nas línguas japonesa e alemã ao mesmo tempo. Em entrevista pessoal à Saito (2017, p.15), Tawada explica que “traduziu alternadamente cada uma das mínimas sentenças para o japonês ou para o alemão⁴” 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 no capítulo de poesias 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 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 textos 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 propõe; 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 o já mencionado conto “Saint George and the Translator” (2007). 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, dado que não se encaixa em seus gêneros tradicionais.

⁴ *jeden kleinsten Satzteil abwechselnd in die japanische oder in die deutsche Sprache übersetzte.*

A respeito dos gêneros literários, Soares (2007, p. 7) explica que, no que chama de 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. 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. Neste contexto, as divisões tradicionais foram ampliadas para acomodar novas formas e estilos literários que emergiram ao longo dos séculos. O romance como subgênero narrativo, porém, teria se sobreposto aos demais e absorvido as outras variantes narrativas (STALLONI, 2001, p.127-128). Por fim, Zymner (2003, p. 204) 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.

Na literatura japonesa, contudo, há uma tradição menos presa às diferenciações categóricas do que aquela com a qual a maioria dos leitores dos textos alemães de Tawada está acostumada. Os textos de Tawada, analisados individualmente ou como conjunto, exibem uma estrutura híbrida que traz características semelhantes a um gênero japonês chamado *zuihitsu*. Cunha (2016) define o *zuihitsu* como um estilo de escrita japonês que adota um formato livre, caracterizado por anotações de observações ou pensamentos pessoais. Essas obras se destacam por sua natureza fragmentada e diversificada e abarcam uma ampla gama de temas e estilos, oferecendo ao autor uma liberdade criativa para explorar ideias de forma não linear e pouco convencional. Além disso, esse gênero pode incorporar relatos de experiências pessoais, reflexões filosóficas, observações do cotidiano e até mesmo elementos ficcionais, resultando em uma forma literária rica e multifacetada. Combinam-se os mais variados tipos de escrita, sejam contos, memórias, trechos introspectivos, poesias ou papeis avulsos; a desordem seria uma característica desse 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).

Ao considerar as semelhanças entre os textos de Tawada e o gênero japonês *zuihitsu*, é possível compreender mais profundamente sua abordagem literária. Embora não se defina diretamente o trabalho de Tawada como *zuihitsu*, é possível reconhecer a presença marcante desses elementos em sua escrita. Em verdade, e ainda de acordo com Cunha (2016, p.30), “a própria definição desse gênero literário precisa ser problematizada”, sugerindo-se a necessidade de uma análise mais aprofundada e contextualizada das obras que escapam às definições convencionais, e reconhecendo-se a diversidade e a fluidez das expressões literárias.

Obras como as de Tawada, portanto, demonstram a capacidade de desafiar uma variedade de conceitos potencialmente problemáticos em textos que exploram criticamente até mesmo as categorizações de gênero textual e de gênero em literatura. Essa análise destaca que, no presente estudo, mesmo ao utilizar termos como “ficção”, “conto” ou “ensaio”, percebe-se que a obra de Tawada transita livremente por formas e estilos literários, absorve as experiências e usufrui 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 teorias sobre o que é traduzir, o que é língua e de que forma os sujeitos se relacionam com os elementos linguísticos e culturais que os formam e os rodeiam. Barthes, ao discutir a “morte do autor”, enfatiza a importância de se considerar o texto como uma entidade independente das intenções autorais, o que ressoa fortemente na maneira como Tawada permite que suas obras se desdobrem em múltiplas interpretações e significados.

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

1.3 Classificações literárias e pertencimento

As obras de Yoko Tawada emergem em um contexto caracterizado pela interconexão global cada vez mais profunda e pela mobilidade humana intensificada, impulsionada por fatores como avanços tecnológicos, mudanças climáticas e crises políticas. Nesse cenário, as fronteiras entre culturas e identidades se tornam mais porosas, criando um ambiente propício para a exploração das experiências transculturais e das questões de pertencimento abordadas por Tawada em sua obra. Em megacidades como Berlim, Londres e Nova York, epicentros desse fluxo humano diversificado, as interações entre imigrantes em busca de novas oportunidades e a população local geram uma riqueza de experiências, mas também provocam desafios sociais e debates acalorados.

Para Rushdie (1991), a troca cultural, especialmente nessas grandes cidades, 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 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 considera ainda 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. 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 os personagens de Tawada, assim como os conceitos de deslocamento e a percepção do viver em um plano intermediário, ou seja, um lugar não definido por nacionalidades ou fronteiras são bastante perceptíveis em seus livros.

Ette destaca a importância das “literaturas sem morada fixa” no contexto daquilo que chama de quarta fase de globalização acelerada, em que o cruzar de fronteiras transculturais ganha relevância crescente na investigação literária. Segundo o autor, o foco não deve mais ser a diferenciação de “espaços intermediários” relativamente estáveis, mas sim a exploração de superfícies instáveis de jogo, movimentos oscilantes e figuras ambíguas (ETTE, 2016, p. 199). Para o romanista alemão, este é o momento de os estudos literários e culturais privilegiarem uma poética do movimento, pois, na perspectiva atual, os fundamentos dos modos de pensar e

trabalhar a realidade estão se deslocando das questões temporais e histórico-cronológicas para novos padrões de percepção e paradigmas de experiência que integram tempo e espaço. Embora essa tendência pareça evidente em publicações e discussões de diversas regiões do globo — ainda que com trajetórias heterogêneas e repletas de contradições —, nas regiões de fala alemã, há uma conjuntura que, ainda no século XXI, volta sua atenção ao elemento espacial. Ao fazê-lo, “a Alemanha apenas se identifica com uma orientação que no novo milênio com certeza não pode mais ser chamada de nova” (ETTE, 2016, p. 196).

Na Alemanha, observa-se um aumento considerável no número de imigrantes desde a metade do século XX. Inicialmente, o país passou a acolher refugiados de origem alemã provenientes de países do leste e sudeste europeu. Já na década de 1960, houve uma grande afluência de refugiados políticos e pessoas de diversas partes do mundo. A partir da década de 1970, no campo literário, surgem os conceitos de literatura de migração [*Migrationsliteratur*] e literatura intercultural [*Interkulturelle Literatur*], que se referem à literatura de língua alemã escrita por autores originários de outros contextos linguísticos, que optaram pela língua alemã para desenvolver suas obras, direcionadas ao público leitor alemão. Esses escritores foram integrados à literatura nacional, embora muitas vezes sejam vistos como exóticos e deslocados, o que tem gerado uma série de manifestações literárias teóricas abordando questões de escrita deslocada, de tradução e de interculturalidade.

Tawada costuma ser inserida no gênero chamado literatura de migração na Alemanha, ou literatura Chamisso, considerada resultado dos movimentos migratórios de grande proporção. 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 para a 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 sua temática tratava 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. Em relação a isso, Walburg (2017) observa que ainda é muito usual nos estudos literários sobre autores que não escrevem na sua língua materna prestar-se demasiada atenção aos elementos biográficos e a forma como estes elementos impactam nos textos, e que a recepção do trabalho desses autores não leva em conta o fato de muitas vezes eles terem mesmo estudado disciplinas literárias ou trabalharem como jornalistas, diretores de teatro, enfim. Isso faz com que se negligencie a complexidade dos textos, que vão muito além de um mero tema de migração. Nesse contexto, destaque-se que a própria Tawada tem um doutoramento na área da literatura com ênfase em estudos de Benjamin, um trabalho que traz ressonâncias diretas em sua produção literária.

O fato de as obras literárias de autores que não escrevem na sua língua materna serem muito mais diversificadas e as razões para deixarem o seu país de origem muito mais complexas do que o conceito de migração ou mesmo de literatura de “trabalhadores convidados” - que também teve um impulso decididamente político - traz diversas questões à reflexão. Nota-se que os conceitos relacionados ao transcultural e ao transnacional emergem como um desdobramento e uma superação do intercultural ou do internacional, influenciados pelas teorias pós-coloniais, que tentam descrever fenômenos de hibridação de línguas e culturas, e posteriormente aprofundados pelas teorias da globalização. No entanto, apesar do avanço no conceito de literatura de migração a partir dos anos 80, em parte devido aos impulsos da investigação pós-colonial, ainda se observa a frequente utilização deste termo, especialmente no âmbito do que é agora chamado de estudos interculturais alemães. Teóricos como Ette aprofundam ainda mais o conceito de transculturalidade e translinguismo na literatura, uma discussão que será mais bem detalhada no tópico a seguir.

Ao ser questionada sobre esse tema, em uma entrevista da Fundação Heinrich Böll (2009), Tawada trouxe sua opinião sobre o termo Literatura de Migração, e 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 palavra⁵” (TAWADA, 2009, p.

⁵ *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.*

83). Em prosseguimento, Tawada argumenta que 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 arte⁶” (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.

Esses comentários fazem lembrar que os trabalhos considerados objetos do que se convencionou chamar de literatura de migração ou literatura Chamisso na Alemanha se constituem apenas pelo discurso, ou por uma realidade discursiva que os definiria, sem que na realidade haja alguma factualidade. Ilustrativo disso são os recebimentos dos prêmios Adelbert von Chamisso, em 1996, que é concedido a escritores cuja língua materna não é a alemã e a medalha Goethe, em 2005, prêmio também concedido a escritores não alemães. Esses prêmios, sem que se desmereçam suas qualidades e méritos, enquadram em suas distinções uma ampla gama de escritores cujos estilos e origens culturais diferem imensamente entre si. Cada vez mais questiona-se sobre o quanto é apropriado ou sensato incluir a diversidade de textos que não são escritos na língua materna dos autores sob tais categorizações, e busca-se trazer a diversidade para um patamar mais equitativo na literatura, e deve-se considerar representativo o fato de, em 2016, Tawada também ter recebido o Prêmio Kleist, dedicado a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo, fora de uma categorização como estrangeira. Sobre isso, em entrevista à *Deutschlandradio* [Rádio alemã], a autora afirma que ter sido agraciada com tal prêmio lhe trouxe um sentimento de alegria ainda mais duradouro do que nos casos anteriores: desta vez, com o prêmio que é concedido a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo, a alegria é diferente, pois já não seria um prêmio para uma estrangeira escrevendo na Alemanha.

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, a partir de onde escreve. Para Ette (2012, p.300), cada obra de Tawada é como um livro-ilha, um insulário dos continentes e das culturas, das línguas e dos jogos linguísticos, dos mundos-ilha e dos mundos

⁶ *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*

insulares, mas que não estão isolados, pelo contrário, encontram-se justamente entre as culturas em um mundo em movimento. Desta forma, aparecem em sua produção recorrentemente personagens que transitam entre lugares e idiomas e que desconstróem 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, pois 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.

Assim, Tawada explora e questiona os espaços 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 “*Wolkenkarte*” [mapa das nuvens], Yoko 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 consegue pronunciar as palavras da mesma forma que a língua dos nativos” (TAWADA, 2002, p. 52). Em outro ensaio, “*Metamorphose der Personennamen*” [Metamorfose dos nomes], a autora joga com o som dos nomes e as modificações que neles ocorrem quando alguém deixa seu país para ingressar em outra cultura. Confundindo o nome pessoal com a própria essência daquele que o carrega, pois quando um nome é tomado de algum lugar e preso a alguém, passa a ser tido quase como parte da própria personalidade, ela demonstra que todo o elemento humano é passível de transitar e de se modificar. Qualquer obliteração no reconhecimento da possibilidade desse movimento torna-se redutora e perpetua um pensamento construído ideologicamente, que apenas tolhe a liberdade de criação:

Com isso, os dois conceitos – a integração e a origem – não constituem uma oposição, mas são duas faces de uma ideologia. Eu também sempre procuro novos lugares. Quando os leitores começam a acreditar que podem encontrar em meus textos o olhar japonês sobre a Europa, eu me sinto como que empurrada e encarcerada em uma cela chamada origem (TAWADA, 2007, p. 93-101).

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 se inspiraram em muitas literaturas de diferentes origens, cada uma com suas respectivas filogenias. De acordo com o autor, 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 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. 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 detalhado a seguir, é uma característica fundamental no desenvolvimento do trabalho de Tawada, e é genericamente definida como caso em que um escritor assume uma linguagem literária em língua estrangeira, complementando ou substituindo totalmente a língua materna em sua expressão literária.

1.4 Exofonia e criatividade

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 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 seria tipicamente adotada na fase adulta, por conseguinte, escritores exofônicos não seriam bilíngües no sentido de terem se criado falando as duas línguas e, de fato, não necessariamente possuiriam a fluência associada tradicionalmente ao termo "bilingüismo". 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 vez, 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] (2003), Tawada escreve: “Mover-se para fora do círculo da língua materna é como se entregar a uma música estranha”⁷. 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 normal⁸ (TAWADA, 2003, p. 77).

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 Um” [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 geográfica⁹ (TAWADA, 2007, p. 112-113).

⁷ *Moving outside the circle of one's mother tongue is akin to giving oneself over to a strange music.*

⁸ *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).

⁹ *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*

Ainda segundo a análise de Tachibana, que procura 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 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

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.

aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira¹⁰ (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 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 alemã¹¹ (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, leia-se 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

¹⁰ *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.*

¹¹ *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 Besitzum 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.*

despe e se liberta de seus ornamentos. E apenas assim, nu, ele poderia verdadeiramente se revelar, e o falante utilizar sua língua de maneira emancipada. Dessa 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 materna¹² (TAWADA, 2003, p. 7).

O posicionamento criativo que Tawada associa à exofonia é uma forma de concretização 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. A noção de entrelugar conforme Bhabha (1998) se encaixa nas propostas teóricas e políticas da autora, no sentido de que compreende 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, 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

¹² 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).

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.

1.5 O translanguismo como contraponto à ideia de origem

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), Tawada 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 metalinguísticos, problematiza a materialidade da língua e as diferenças alfabéticas, partindo, então, da superfície para os aspectos mais profundos e significantes da linguagem.

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 quando, a partir do seu olhar de estrangeira, mostra a estranheza e o exotismo do alemão e de sua cultura, criando assim o que chama de etnologia fictícia (Tawada, 1998, 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; Tawada, por outro lado, subverte essa expectativa ao exotizar o que, para esse leitor, é familiar, é 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 descrito¹³ (TAWADA, 2015, p. 25).

Collischonn de Abreu (2017) observa que os narradores de Tawada, de forma semelhante, veem os novos lugares, culturas, 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 o aproxima de 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 teria, portanto, diversas camadas de profundidade. Segundo Redlich (2012):

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 pesquisa¹⁴ (Redlich 2012, p.8).

Tawada busca evocar em seus textos uma segunda infância, que ocorre quando se aprende uma nova língua. 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 ingenuidade por meio de uma prosa simples, criando 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

¹³ *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.*

¹⁴ *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.*

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 trazem novas perspectivas acerca de elementos que, para os nativos da língua, passariam despercebidos.

Ao analisar o aspecto exofônico da escrita de Tawada, observa-se o quanto esta forma de produzir literatura entra no fluxo de análises mais aprofundadas sobre os novos movimentos de migração que trabalham com o conceito de translinguismo. 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, uma literatura 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. Sobre Tawada, o autor destaca ainda o fato de essa prática intercultural de tradução entre duas línguas e culturas que extrapolam seus respectivos "locais" ser ofuscada por experiências transculturais, que podem, em última análise, ser entendidas como a história da própria escrita transcultural e translínguística, que cada vez mais deixam uma posição que antigamente era de “mensageiros” entre grupos para adotarem uma linguagem própria marcada por suas constantes encruzilhadas. (ETTE, 2004, p. 184).

Sob essa perspectiva, Arens (2007) já 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 por meio de atos simultâneos de memória e engajamento crítico com as tradições históricas e culturais japonesa e alemã. De fato, por ser imigrante e dominar as duas línguas, Tawada encontra as ferramentas certas para desenvolver um projeto de radicalizar a instância do diálogo intercultural, em que explora seu bilinguismo como *outsider*

na língua estrangeira, como se espera normalmente, mas também de forma reversa, tratando a língua materna também como se fosse estrangeira nela. Desse modo, ela examina e negocia com ambas as línguas, e se coloca como *outsider* em todos os contextos. Ao abordar simultaneamente questões relacionadas à relevância da língua e da identidade, a autora oscila constantemente entre suas identidades japonesa e alemã, explorando diferentes efeitos literários. Como já mencionado, seu reconhecimento nos estudos literários ultrapassa os limites do público de língua alemã, destacando-se como uma autora cuja obra aberta e inovadora desperta interesse em diversos contextos culturais. Matsunaga (2002, p.534) destaca que esse reconhecimento se deve, em grande parte, ao fato de Tawada escrever em mais de uma língua, tornando o multilinguismo uma característica essencial de sua poética: “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”.

A escrita de Tawada, como se pode perceber, tem sido estudada à luz dos conceitos do bilinguismo, do multilinguismo e do translanguismo, e é importante notar a distinção entre os termos, ainda que nos estudos sobre Tawada, eles coexistam e se sobreponham. Bilinguismo refere-se à habilidade de indivíduos em falar mais de uma língua, podendo ter uma língua materna e expressar-se em outra, independentemente do nível de proficiência. Da mesma forma, o trilinguismo ou o plurilinguismo seguem essa lógica de dominância em múltiplas línguas. Por outro lado, o multilinguismo descreve a coexistência de várias línguas dentro de um mesmo grupo social ou território. Por exemplo, países como o Canadá, onde tanto o francês quanto o inglês são falados, ou a Bélgica, onde o francês, o alemão e o neerlandês são usados, são considerados multilíngues. Além disso, empresas que operam com diversas línguas ou escolas que oferecem ensino em diferentes línguas também se enquadram nessa categoria. Nessa perspectiva, entende-se que quando se utiliza o termo “multilíngue” em Tawada, trata-se de uma forma de se atuar linguisticamente como sujeito dentro de contextos que envolvem diferentes línguas.

Já o translanguismo, ou translanguagem, é um conceito teórico-analítico utilizado para descrever as múltiplas práticas linguísticas de falantes bilíngues e multilíngues na construção e negociação de significados. Em 2020, no congresso da ABRALIN, o linguista britânico Li Wei ministrou a conferência *Trans-Ing Language and Cognition: Debates and Directions of Translanguaging Research*, na qual apresentou uma visão abrangente sobre o que é translanguagem e discutiu suas implicações teóricas e metodológicas para os estudos sobre bilinguismo e multilinguismo. Segundo o linguista, o conceito de translanguagem implica em

navegar entre diversas estruturas e sistemas linguísticos, abrangendo várias modalidades de plurilinguismo e expandindo os limites estabelecidos por suas denominações. O conceito de translinguismo engloba todas as práticas linguísticas dos falantes multilíngues, representando um ato de transformação. Portanto, ao fazer uso da translinguagem, os falantes bilíngues e multilíngues têm a oportunidade de explorar todo o seu repertório linguístico para compreender e expressar significados¹⁵.

Esse termo tem sido adotado em estudos recentes sobre línguas em contato, principalmente na Sociolinguística e na Linguística Aplicada. Mozzillo e Spinassé (2020) abordam a diferença entre bilinguismo e plurilinguismo destacando as práticas linguísticas no âmbito do lar e as ideologias que as regem. Destacam que o bilinguismo se refere especificamente à habilidade de falar duas línguas, e o plurilinguismo amplia esse conceito para incluir a competência em mais de duas línguas. O plurilinguismo reconhece e valoriza a diversidade linguística, promovendo a coexistência e o uso de múltiplas línguas em diferentes contextos. Por sua vez, Kleyn e García (2019) explicam a distinção entre o bilinguismo, o multilinguismo e o translinguismo. Segundo as autoras, o bilinguismo é tradicionalmente entendido como a habilidade de falar em duas línguas, enquanto o multilinguismo refere-se à capacidade de falar várias línguas. Já o translinguismo vai além da alternância entre línguas, envolvendo o uso flexível e dinâmico de todas as línguas disponíveis para um indivíduo na comunicação e na aprendizagem como uma abordagem que destaca a natureza híbrida e complexa do uso da linguagem na comunicação contemporânea. Assim, nos estudos sobre escritores que utilizam mais de uma língua como forma de expressão e reflexão, é natural que os termos se sobreponham, pois o bilinguismo e o multilinguismo existem principalmente sob a forma do translinguismo e, nesses casos, o fator decisivo é a coexistência de diversas línguas no texto que estabelecem uma comunicação intrínseca entre si.

Na literatura, a escrita translinguística, conforme proposta por Ette (2007) manifesta-se como resultado dos movimentos transculturais e como resultado da interação dinâmica entre diferentes idiomas e culturas, desafiando as fronteiras linguísticas tradicionais e enriquecendo as narrativas com uma multiplicidade de vozes e perspectivas. Essa abordagem permite aos autores explorarem a riqueza e a complexidade das experiências multilíngues ao criar obras que refletem a diversidade e a interconexão dos contextos linguísticos e culturais em que estão inseridos. Ette sugere que essa forma de escrita apresenta uma abordagem inovadora que transcende as limitações de um único idioma, permitindo a criação de textos que dialogam de

¹⁵ Uma resenha da conferência encontra-se em: SCHOLL, A. P. O conceito de translinguagem e suas implicações para os estudos sobre bilinguismo e multilinguismo. **Revista da ABRALIN**, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1–5, 2020.

forma fluida e criativa com múltiplas línguas e tradições literárias. Ao incorporar elementos linguísticos diversos, a escrita translinguística amplia as possibilidades expressivas dos autores, promovendo um diálogo intercultural e uma reflexão profunda sobre as complexidades da identidade e da comunicação no contexto globalizado contemporâneo, a que chama de quarta fase de globalização acelerada.

Ette destaca, ainda, a interseção de tal dinâmica com a atual fase da globalização, caracterizada por um intenso fluxo de informações, interconexões culturais e deslocamentos transnacionais. Nesse contexto, a escrita translinguística emerge como uma ferramenta poderosa para desafiar as noções tradicionais de identidade e pertencimento. Ao incorporar elementos de diversas tradições linguísticas, a escrita translinguística reflete a diversidade e a interdependência do mundo contemporâneo, abrindo novos horizontes para a expressão literária e o entendimento intercultural. Esses elementos são essenciais para compreender o presente, que transcende a mera mudança nas estruturas temporais e abarca também o fenômeno do hibridismo linguístico. O hibridismo linguístico refere-se à mistura e combinação de elementos de diferentes idiomas e sistemas linguísticos em um mesmo discurso ou texto. Ao abraçar essa diversidade, a escrita translinguística, contribui para a expansão e a valorização também do hibridismo linguístico como uma ferramenta criativa e enriquecedora na construção de narrativas que transcendem as barreiras linguísticas e culturais que se inserem em novas formas de se perceber e representar as modificações no tempo e no espaço contemporâneo.

Em paralelo, na sociologia, autores como Hartmut Rosa identificam as estruturas temporais de aceleração como características decisivas da atual fase da globalização. Segundo Rosa (2013, n/p), a aceleração temporal afeta não apenas as esferas econômicas e tecnológicas, mas também exerce um impacto significativo nos movimentos migratórios e nas interações culturais. Esses movimentos, de natureza transnacional e transcultural, vão além da mera aceleração temporal. Como ressalta Ette (2012), a globalização contemporânea também é marcada pelo hibridismo linguístico, que dá origem a obras caracterizadas pela escrita translinguística. Esse tipo de escrita é descrita por Ette (2012, p. 34) como “saltos constantes entre culturas, sem que se possa identificar uma filiação ou relação estável e dominante com uma única cultura, grupo ou configuração cultural”.

Nesse contexto, retoma-se o pensamento de Hartmut Rosa (2013, n/p) ao argumentar que o crucial para a compreensão da globalização não é apenas o fato de tudo estar acontecendo muito mais depressa hoje em dia, mas sobretudo o fato de as pessoas terem consciência destas mudanças temporais e das estruturas temporais múltiplas daí resultantes na presente fase da globalização. Essa consciência das mudanças nas estruturas temporais e das condições do

multilinguismo é exibida de forma narrativa autorreflexiva nos textos de Yoko Tawada. Situando-se no centro dessas discussões, Tawada faz questão de evidenciar essas tensões sociais e literárias, colocando em foco as atribuições externas de personagens a partir de seus contextos de origem para trazer reflexões explícitas sobre o multilinguismo e sobre o próprio dispositivo literário.

Considerando-se o tipo especial de multilinguismo que é praticado por escritores exofônicos, como no caso de Tawada, emerge uma dinâmica complexa. Embora as teorias da globalização tenham encontrado considerações aceleradas sobre as estruturas temporais, o multilinguismo nos textos literários assume uma relevância paradoxal, tornando-se tema de um debate controverso que a cada dia ganha maior destaque, tendo-se em vista o ressurgimento do nacionalismo em contraposição à crescente interconexão global. Os numerosos debates sobre autores que não escrevem na sua língua materna – e sobre a sua classificação nacional-filológica – refletem uma mudança na avaliação do multilinguismo: anteriormente, a ideia de aprender ou utilizar as línguas europeias era vista como uma forma de aumentar o poder ou a influência, mas agora existe um questionamento sobre a necessidade de priorizar ou valorizar as línguas locais em meio a um cenário globalizado. Essa mudança na percepção levanta questões sobre identidade cultural, preservação linguística e poder no contexto da globalização, especialmente no campo da literatura contemporânea, e revela uma nova perspectiva sobre como as dinâmicas linguísticas são compreendidas dentro dela.

A avaliação da situação multilíngue depende fundamentalmente de quem pratica esse multilinguismo e, ainda mais importante, de onde ele é praticado: na periferia ou no centro. Hoje em dia, o conhecimento de várias línguas é considerado essencial para a sobrevivência econômica em uma comunidade globalmente interconectada. Esse tipo de multilinguismo, tipicamente visto de forma positiva, é caracterizado pelo domínio de línguas que conferem poder, como as línguas das antigas potências coloniais - inglês, espanhol, francês e, cada vez mais, chinês. Ele surge sem a pressão de necessidades existenciais, como perseguições, guerras ou fome, que historicamente motivaram a migração. Em contraste, o multilinguismo adotado por pessoas de fora do centro de poder é frequentemente encarado com suspeita pelos países e culturas que historicamente têm exercido influência política, econômica, social e cultural sobre outras regiões do mundo, que são normalmente referidos como os países da América do Norte e da Europa Ocidental.

No debate público, o multilinguismo que não é constituído pelas línguas do centro, especialmente as grandes línguas europeias, está profundamente relacionado ao tema da migração. Questões de exotismo e desconfiança em relação à estrangeiridade emergem, mesmo

em situações que não se enquadram em narrativas de migração forçada ou perseguição. Essas dinâmicas são particularmente relevantes para autores como Tawada, cujo multilinguismo e experiência transcultural se refletem em sua obra, instigando reflexões sobre a condição do migrante e as nuances da sua identidade fragmentada que se aplicam em diversos contextos. A condição de migrante e as nuances dessas identidades fragmentadas se atrelam, portanto, a questões de descendência e de origem e, nesse contexto, sobretudo de origem linguística, e é por esse ângulo que costumam ser abordadas as obras de escritores que não escrevem em língua materna. Em Tawada, essas questões são abordadas de maneira subversiva, pois a autora trata a identidade dentro da ideia de movimento e fluidez, de modo a projetá-la não como elemento sólido, portanto, quebrável ou fragmentável. Nesse sentido, ela redefine a ideia de ancestralidade, ou de uma linhagem ancestral claramente identificável, ou estática, ou linear, ligada a uma progressão entre passado, presente e futuro, e com essa abordagem, trabalha também uma questão de temporalidade, pois suas obras sugerem que a identidade não pode ser facilmente definida ou encapsulada em categorias temporais fixas.

Como prosseguimento dessa análise, observa-se que tanto o conteúdo quanto a estrutura das obras de Tawada refletem uma reflexão profunda sobre a temporalidade. Ao confrontar o dilema de que todas as narrativas – e, por extensão, a própria linguagem – são intrinsecamente moldadas pelo tempo, suas obras articulam a complexa relação entre linguagem e temporalidade. Tawada explora, em suas narrativas, a possibilidade de expressar-se por meio de uma linguagem que transcenda as limitações impostas por uma cronologia linear. Essa reflexão sobre a linguagem é central na análise literária, entrelaçando-se com outras concepções de tempo. Consequentemente, as obras de Tawada apresentam narrativas que desafiam categorias temporais convencionais, como passado, presente, futuro, antes e depois, e, como se verá adiante, algumas de suas obras exibem um colapso narrativo de categorias temporais como passado, presente, futuro ou da ideia de antes e depois.

Retomam-se, neste cenário, as teorias de Ette que levam a considerar as literaturas do mundo como entidades que transcendem as fronteiras temporais e linguísticas. Enquanto se discute a fluidez da identidade relacionada a uma origem e a complexidade do multilinguismo e/ou do translanguismo nas obras de Tawada, as palavras de Ette ressoam ao destacar que as literaturas não possuem uma única origem, mas inúmeras origens e em constante multiplicação. Para Ette (2022, p.11), as literaturas, assim como as culturas, desenvolvem um conhecimento “arquipelágico e relacional”, e “formam sistemas de signos descontínuos, semelhantes a ilhas, cujas estruturas abertas exigem as mais variadas interpretações O coração das literaturas do mundo é a sua pulsante intertextualidade, ou seja, a presença formadora de futuro de obras do

passado em textos do presente”. Assim, as literaturas, juntamente com todo o testemunho de vida que carregam em si, passam a ser vistas como entidades que desconhecem a linearidade de um tempo que vem do passado para o presente, mas atravessa tempos, línguas e culturas e conecta o passado e o presente de maneiras imprevisíveis.

Ao explorar a fluidez da identidade por meio de uma linguagem que transcende fronteiras linguísticas e culturais, Tawada apresenta uma perspectiva que entra em consonância com o conceito de literaturas do mundo de Ette ao enfatizar a multiplicidade de origens e vozes presentes em suas narrativas literárias. Assim como Ette argumenta que as literaturas do mundo não possuem origem, mas se multiplicam incessantemente em suas origens, a obra de Tawada exemplifica essa multiplicidade, proporcionando uma visão única dentro do fazer literário para uma teoria que abrange os domínios de teorias de literatura, de tradução, de cultura, e de sociologia que cada vez mais buscam dar conta de fenômenos de migração em expansão.

No capítulo que segue, a ideia da multiplicidade de origens vai ser base para a dissolução do conceito de texto original. As teorias relacionadas a esse tópico serão analisadas em maior detalhe e terão como base o aporte de escritores e filósofos que também se debruçaram sobre o questionamento direto das teorias que tradicionalmente sustentaram a prática da tradução, tratando esse tópico como um elemento intrinsecamente ligado à própria realização linguística e à criação literária.

2. AUTORES E TEXTOS: A ORIGINALIDADE E A DÍVIDA DA TRADUÇÃO

Em seus textos e palestras, Tawada constantemente explora os desentendimentos que acompanham a recepção das traduções. Em que pese toda uma já nem tão nova tradição de teorias de recepção, de desconstrução, de intertextualidade, entre outras, que colocam em evidência a importância do movimento e das transformações no processo de tradução, tradutores ainda ouvem corriqueiramente críticas e cobranças pautadas na exigência de uma fidelidade muitas vezes sequer compreendida em termos conceituais, linguísticos ou metodológicos. Partindo de sua experiência como escritora, como tradutora e como leitora, as propostas de Tawada visam a valorizar a forma com que o trânsito em si pode contribuir para a existência de novas versões e apontar para como a tradução representa um caminho para a continuação da existência de uma obra.

Seguindo essa linha de pensamento, Tawada ressalta a profunda relação entre a escrita e a tradução, e mostra como essas práticas se tornam em essência, atividades inseparáveis. Ao aprofundar esse vínculo, Tawada questiona a centralidade do autor como figura única e incontestável ao mesmo tempo em que promove a dessacralização do conceito de autoria. Em sua prática, a autora supera a ideia da transposição de sentidos e subverte a noção de texto original fixo e imutável, propondo que cada tradução se configure como uma nova criação, com legitimidade própria. Dessa forma, desafiam-se as concepções tradicionais de originalidade, revelam-se a multiplicidade de significados que se desdobram a partir do ato tradutório e sugere-se que a verdadeira vitalidade de uma obra reside na contínua reinvenção proporcionada pela tradução.

Neste capítulo, em um primeiro momento, salientam-se argumentos centrais de Tawada em suas críticas à hierarquia estabelecida entre os textos originais e suas traduções, do que se parte para a problematização da ideia de um ponto de partida fixo para um texto. Discute-se a relação entre o escrito e o escritor, destacando-se as metáforas entre presença e ausência que ilustram a transformação contínua de um texto e de seu autor e dissolvem a distinção entre o original e suas versões. Com o objetivo de ilustrar mais amplamente os excertos de Tawada, introduzem-se os conceitos de escritores que também transitam livremente entre a poesia, a ficção e a teoria, como Haroldo de Campos e Jorge Luis Borges. O diálogo com escritores já bem estudados e estabelecidos fornece um parâmetro consolidado que fortalece a compreensão das propostas de Tawada.

Nesse contexto, a noção de transcrição de Haroldo de Campos se torna particularmente relevante, pois, ainda que a proposta aqui não seja aprofundar o conceito já bem consolidado

em Campos, oferece um termo, uma nomenclatura correspondente a uma maneira de pensar a tradução como recriação e a autoria como conceito difuso, em paralelo com as práticas de Tawada. A seguir, com o objetivo de indagar mais a fundo as implicações dos textos de Yoko Tawada, será feita uma comparação entre uma de suas narrativas contidas em *“Tawada Yoko não existe”* (2017) e *“A Biblioteca de Babel”*, de Borges. Incluir um diálogo mais detalhado com Borges se justifica por ser um recurso produtivo para explorar como, dentro do âmbito de ficções teóricas, Yoko Tawada desenvolve sua compreensão sobre literatura e tradução a qual, dentro de uma perspectiva contemporânea, ainda ressoa com o ficcionista de um século atrás. A diferença de tempos e contextos, além de receber o aporte do já amplamente estudado e estabelecido autor, faz ressaltar ainda mais a pertinência e a persistência da discussão.

Na segunda seção, a tradução como ato criativo autônomo surge em alinhamento com as reflexões de Benjamin e se desenvolve sob a luz das teorias de Derrida. A fruição do texto como experiência estética, partindo da análise das traduções de obras de Celan, se estende à literatura em tradução, contrariando a noção de que literatura em seu estado de arte só pode ser acessada na versão original. Aborda-se a interação entre os signos linguísticos e complexidade da relação entre o que podem transmitir e a essência de elementos inconsciente que vêm a ser essencialmente inarticuláveis. Tawada, junto aos interlocutores trazidos, amplia a definição de texto, e incorpora contextos orais e sistemas simbólicos problematizando as categorizações atribuídas aos textos. Além disso trabalha a ideia de que os textos se sobrepõem, de modo a justificar sua crítica em relação à “superstição” que inferioriza as traduções em detrimento de seus originais.

Ao final do capítulo, espera-se ter demonstrado como a análise das práticas de tradução e de sua contextualização na produção literária fazem emergir uma mudança importante na percepção da literatura como todo. Ao refletir sobre as abordagens de Tawada e conjugados teóricos, revela-se um panorama em que a tradução e a reinterpretação são elementos vitais no processo de criação literária. Do texto original e de seu criador, restarão apenas ecos a ressoar nos labirintos do tempo.

2.1. Criação sem criador: a autoria em crise e o papel do tradutor

Desde suas mais fundamentais palavras sobre a temática da tradução, Tawada propõe que não existe uma razão para acreditar que uma tradução seja inferior ao texto original. Na verdade, conforme se avança em suas leituras, observa-se que a autora parte da noção de texto original para questionar a própria noção de origem, e se encaminhar para um campo teórico

mais afeito à dissolução das fronteiras conceituais e da desestabilização de estruturas fixas relativas à identidade e autoridade literária e à própria natureza do texto. No cerne de seu posicionamento crítico encontra-se a ideia de que a tradução não deve ser vista como uma simples réplica do original, mas como um ato de criação e transformação. Em “Schrift einer Schildkröte oder das Problem der Übersetzung”(1998), Tawada comenta a superficialidade da crítica de tradução:

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 alivante 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 literatura¹⁶ (TAWADA, 1998, p.30).

Aos que criticam o trabalho do tradutor e à tradução como cópias quase sempre fadadas à imperfeição, Tawada se contrapõe com uma gama quase inesgotável de exemplos de traduções em que demonstra como é possível traduzir e dar vida a um texto de mesmo *status* literário. O novo texto encontra o próprio caminho e alcança sua individualidade, trazendo à superfície efeitos próprios de sentido e novas qualidades semânticas e artísticas. Ao se debruçar sobre a tradução como processo, a autora extrapola a percepção da literatura como obra estática e, ao longo de seus textos, utilizará este ponto de partida para questionar a primazia da noção de originalidade, não apenas na tradução propriamente dita, mas também na concepção de que o criador de um texto detém uma autoridade baseada em sacralizados pressupostos da origem.

O conceito de origem, em Tawada, é difuso. Especialmente quando o termo se refere à origem de um texto, ela problematiza a noção de um ponto de partida fixo e imutável. Muito de seu pensamento acerca da relação entre o escrito e o escritor se projeta em jogos sobre presença e ausência, tanto do autor como do texto escrito, bem como no surgimento de espaços que acolhem a ausência ou a mudança de um estado para outro. Esses espaços, eventualmente referidos ilustrativamente como lacunas, abismos e outras metáforas que aludem, muitas vezes, aos seus interlocutores filosóficos, representam zonas de transição, onde a transformação

¹⁶ *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 wahnhaft Verrückung in die eigene Sprache ist doch eher eine Leistung der Übersetzung. Andererseits ist es genauso einfach, eine Übersetzung zu loben. Triviale Mündler 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.*

contínua do texto e do autor se entrelaçam, dissolvendo a distinção entre o original e suas novas versões. Para Tawada (2000, p.71), “um texto poético é como a tradução de um texto que nunca existiu”. Os jogos com as ideias de presença e ausência vão se propagar por toda a obra de Tawada, em diferentes metáforas e situações.

Nessa direção, segue a ideia de luz e sombra, de lado que se apaga para outro vir à luz: pode ser um texto no qual uma língua entra em evidência, tomando o espaço de outra, ou um movimento em que se faça deslocar o foco textual da (autor)idade do criador para a (autor)idade do leitor. Tawada explica que entre 1985 e 1987, já morando na Alemanha, escrevia poemas em japonês e, em dado momento, o japonólogo alemão Peter Pörtner passou a traduzir seus textos para o alemão. Nesse momento, a língua em que escrevia deixava de ser o japonês, ainda que também não fosse o alemão. A língua, agora, era “uma viajante” (TAWADA, 2000, p.68). Ao longo do processo, a autora nota que quando escrevia um poema, não o podia enxergar, nem entender o que estava ali. E, quanto mais trabalhava em cima do poema, mais ele ficava claro, ainda que não o pudesse ver, senão sentir algumas de suas partes:

Quando escrevia um poema, não o conseguia ver. Nem a qualidade do poema, nem o seu significado. Eu ficava diante das linhas escritas e me perguntava: O que diz aqui? O poema tornava-se cada vez mais claro quanto mais eu trabalhava nele, mas, estranhamente, essa clareza significava uma espécie de invisibilidade. Conseguia compreender cada palavra, cada imagem e todas as relações, mas não conseguia visualizar o poema como um todo; era como se conhecesse exatamente cada ruga, cada dedo, cada parte do corpo de uma pessoa, cada sílaba do seu nome, mas não a pessoa em si¹⁷ (TAWADA, 2000, p.68).

Como se fosse uma pessoa, da qual podia reconhecer partes em separado, de seu corpo, de sua personalidade, de seu nome, mas não sua totalidade. Enquanto autora, não podia ver sua obra, ou seja, enquanto a luz recai sobre a autoria, não existe obra. Esta obra vai existir apenas quando houver um leitor. Segundo Tawada, apenas quando lia a tradução de seus poemas para o alemão conseguia entender o que estava escrito. Ao ver seu texto traduzido, a autora renasce como leitora, e pode ser salva de sua condição de inércia, ou dormência, ou de não existência como autora: “Diante do texto original, eu não existia, porque eu era sua autora. Mas quando tive na mão sua tradução, surgiu um eu como leitora. Uma tradução pode resgatar o autor de um estado de impotência.”¹⁸ (TAWADA, 2000, p.68).

¹⁷ *Wenn ich ein Gedicht schrieb, konnte ich es nicht sehen. Weder die Qualität des Gedichtes noch seinen Sinn. Ich stand vor den geschriebenen Zeilen und fragte mich: Was steht hier? Das Gedicht wurde zwar immer klarer, je mehr ich daran arbeitete, aber seltsamerweise bedeutete diese Klarheit eine Art Unsichtbarkeit. Ich konnte jedes Wort verstehen, jedes Bild und alle Verbindungen, aber das Gedicht als das Ganze konnte ich nicht ins Auge fassen. Es war als würde ich von einer Person ganz genau jede Falte, jeden Finger, jeder Teil des Körpers, jede Silbe des Namens kennen, aber die Person nicht.*

¹⁸ *Vor dem Originaltext existierte ich nicht, weil ich die Autorin war. Aber wenn ich die Übersetzung in der Hand hatte, entstand ein Ich als Leserin. Eine Übersetzung kann die Autorin aus dem Zustand der Ohnmacht retten.*

Por meio da leitura de sua própria obra traduzida, Tawada vivencia um renascimento ao se transformar de autora em leitora, redescobrando sua criação sob uma nova luz. Esse movimento se evidencia quando a autora publica suas poesias em edição bilíngue. Dois exemplos são a publicação do livro *Nur da wo du bist, da ist nichts* [Apenas lá, onde você está, lá não é nada] (1987) e o capítulo de poesias que integra o livro *Wo Europa anfängt & Ein Gast*¹⁹ [Onde a Europa começa e Um hóspede] (2014). Em ambos os casos, as poesias foram originalmente escritas em língua japonesa por Tawada e traduzidas para a língua alemã por Pörtner. Porém, a versão original, em japonês, não foi publicada no Japão. Essa versão veio a público pela primeira vez apenas ao lado de sua tradução alemã, na Alemanha. Assim, o primeiro público dessa obra é o público que não a acessa no original. 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 será 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 da poesia da publicação condiz com as estratégias de estranhamento que Tawada costuma utilizar para demonstrar suas teorias a respeito da tradução: a autora sustenta 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. O formato bilíngue permite trazer o público para dentro da experiência de tradução e, nesse caso específico, cria mais uma instância de foco, ao relacionar dois universos de criação e de recepção e de atribuir a autoridade ao leitor que primeiro tem acesso ao texto, que será o responsável por instituir qual é o texto original e, por extensão, seu primeiro autor.

Outro elemento que entra em jogo é o movimento do tempo, no sentido de ser responsável por mudar uma situação de presença para outra de ausência. No processo, o que vai chamar de “intenção do autor” se perde no passado. Se é mesmo que tenha existido um dia, pois como poderia uma ausência produzir intenções? Para Tawada, a incerteza se confunde com liberdade, e o que havia no passado se apaga para dar espaço a uma nova presença, capaz de moldar novos tempos:

¹⁹ Esse capítulo de poesias foi traduzido simultaneamente do alemão (a versão de Pörtner) e do japonês (a versão de Tawada) para o português. O trabalho, realizado pela autora desta tese no par linguístico português-alemão e por Michelle Buss, poeta e estudante de japonês, no par linguístico português-japonês, foi supervisionado por Andrei Cunha, professor do setor de japonês do Instituto de Letras da UFRGS, e publicado em edição trilingue e comentada na Revista **Remate de Males**. Ver: DAUDT, Marianna; CUNHA, Andrei; BUSS, Michelle. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 38, n. 2, p. 791–826, 2018. DOI: 10.20396/remate.v38i2.8652372

Enviamos cegamente um texto para o futuro, sem saber o que lhe vai acontecer. Por outro lado, há também uma incerteza, e com isso quero dizer liberdade: se formos nós os destinatários, não sabemos se o que recebemos é o que o passado nos enviou. A intenção do autor não existe na forma como o leitor a imagina. Pelo contrário, um texto cresce num tempo desconhecido e, assim, ajuda a moldar esse tempo. Não se pode dizer que um leitor tenha decifrado o texto correta ou incorretamente, porque não há uma solução final, mas o texto oferece uma rede que ativa o prazer da leitura continuamente ao longo do tempo²⁰ (TAWADA, 2000, p.63-64).

Os espaços que se abrem a partir do movimento entre as línguas se apresentam eventualmente como abismos, ou como lacunas, que marcam as ausências de significados e se mostram como ambientes de pura fertilidade, produtividade e (re)nascimento.

O movimento e o tempo, que também fazem parte dos processos de criação, são abordados na riqueza da tradução cultural em seus jogos disjuntivos entre símbolos e signos. Mesmo corpo de um autor é um símbolo e um signo, sujeito a mergulhar no abismo de sua própria ausência. Em “Zukunft ohne Herkunft” [Futuro sem origem] Tawada comenta sobre processos de escrita: “Para escrever, é preciso um espaço, e esse espaço não é apenas uma sala com quatro paredes. Pelo contrário, ele é uma esfera física na qual o corpo do escritor pode atingir uma quase perfeita ausência.”²¹ (TAWADA, 2000, p.56). Um exemplo que ilustra bem essa proposta é o processo de versões em torno do poema “A fuga da lua” (Em japonês, escrito “月の逃走” e, em alemão, na tradução de Pörtner, “Die Flucht des Mondes”). O poema foi originalmente escrito em japonês e publicado em 1987 junto de sua tradução realizada por Pörtner na já mencionada edição bilingue de *Nur da wo du bist, da ist nichts*. Passadas mais de duas décadas, em 2010, Tawada publica no livro *Abenteuer der Deutschen Grammatik* [Aventuras da gramática alemã] uma versão híbrida do mesmo poema intitulada “Die 逃走 des 月 s”. A poesia é apresentada em um capítulo próprio apenas para ela, dentre cinco capítulos no total, que se chama “Die Mischschrift des Mondes” [A escrita mista da lua]. A fazer essa escrita mista do poema, Tawada incorpora os elementos das duas apresentações, em alemão e em japonês, e elabora uma recriação a partir das versões anteriores. O resultado é uma poesia que

²⁰ *Wir senden einen Text blind in die Zukunft hinein, ohne zu wissen, was mit ihm tatsächlich passieren wird. Andersherum gibt es auch eine Unsicherheit, und damit meine ich eher eine Freiheit: Wenn wir die Empfänger sind, wissen wir nicht, ob das, was wir empfangen, das ist, was die Vergangenheit uns geschickt hat. Es verhält sich ähnlich wie beim Schreiben. Die Intention des Autors gibt es nicht in der Form, wie der Leser sie sich vorstellt. Vielmehr wächst ein Text in eine unbekannte Zeit hinein, und somit gestaltet er die Zeit mit. Man kann nicht sagen, daß ein Leser den Text richtig oder falsch entziffert hat. Denn eine endgültige Lösung gibt es nicht, vielmehr bietet der Text ein Netz, das die Lust am Lesen mit der Zeit immer wieder neu aktiviert.*

²¹ *Zum Schreiben braucht man einen Raum, in dem man schreiben kann, und dieser Raum ist nicht einfach ein Zimmer mit vier Wänden. Vielmehr ist er eine körperliche Sphäre, in der aber der Körper des Schreibenden eine beinahe perfekte Abwesenheit erreichen kann*

escreve as raízes dos significados com ideogramas, e todo o resto – “mãos e pés das palavras” (TAWADA, 2010, p. 41) – com escrita fonética, conforme se observa na primeira estrofe:

Die 逃走 des 月 s

我 歌 auf der 廁
 Da 来 der 月 herange 転 t
 裸
 auf einem 自 転 車
 彼 hat den 道 mitten 通 den 暗 喻 公 園 ge 選
 um 私 zu 会²²

A nova criação confunde as autorias das versões anteriores. Na própria edição. Tawada (2010, p.41) coloca um comentário que chama a atenção para o fato de se tratar de um trabalho autoral novo a partir de sua tradução: “Esta é uma transcrição da tradução do poema ‘Die Flucht des Mondes’ (de: Yoko Tawada ‘Nur da wo du bist, da ist nichts’ Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1987. Tradução do japonês por Peter Pörtner)²³”. Com o poema misto, ela faz uma experimentação artística que mostra ser possível escrever entre línguas usando formas híbridas, mas para além disso, ela transcreve sua própria obra incorporando a criação artística do tradutor.

Nessa direção, um caso clássico de deslocamento de foco de autoria que pode ser colocado em paralelo é a apropriação fáustica operada por Haroldo de Campos ao ampliar e recontextualizar a autoria de Goethe em sua obra. Campos, escritor também de trânsito extensivo por entre as práticas de tradução e de produção literária em alinhamento com um programa teórico – ainda que bastante programático e metodologicamente consolidado, ao contrário da proposta de Tawada –, subverte as convenções de autoria, um movimento similar ao que a autora sugere ao confundir o papel de autor e tradutor. Em “Deus e o Diabo no Fausto de Goethe” (1981), Campos explora as ambivalências presentes no *Fausto* de Goethe, destacando Mefistófeles em seu papel de agente fundamental na dinâmica de uma criação poética. Ao se apropriar do texto de Goethe, e deslocar o diabo de seu papel inequivocamente maligno, Campos coloca o tradutor como o renovador do próprio pacto fáustico, e estabelece

²² O livro *Abenteuer der Deutschen Grammatik* está em processo de tradução pela autora desta tese e seu orientador. A tradução deve vir a público em 2025, em edição comentada. O título será “As aventuras da gramática alemã”, e a tradução da poesia em destaque, “Die 逃走 des 月 s”, foi realizada em colaboração com Andrei Cunha, professor do setor de japonês do Instituto de Letras da UFRGS. A tradução em português, também híbrida, traz novas camadas de recriação e amplia o diálogo intercultural acerca da tradução, em conformidade com as propostas apresentadas neste trabalho. A seguir, a tradução do trecho mostrado como exemplo: A 逃走 da 月 / Enquanto 我 歌 no 廁 / 来 a 月 転 ando até mim / 裸 / de 自 転 車 / 選 ou o 道 por entre o 暗 喻 公 園 / para 私 会.

²³ *Anmerkung: Das ist eine Transkription der Übersetzung des Gedichts „Die Flucht des Mondes“ (aus: Yoko Tawada „Nur da wo du bist da ist nichts“ konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 1987. Übersetzt aus dem Japanischen von Peter Pörtner).*

um novo contrato com a tradição literária. O autor do novo Fausto é o tradutor, herdeiro e renovador do texto original. Esse deslocamento é parte de uma estratégia poética e filosófica, na qual Haroldo de Campos confunde as fronteiras da autoria ao aplicar seu conceito de transcrição.

O conceito de transcrição, central nas teorias de Haroldo de Campos, possui raízes que remontam a discussões filosóficas anteriores, revelando uma complexidade que transcende sua aplicação literária contemporânea. Nesse sentido, Aseff e Kahmann²⁴ (2024, n/p) destacam que termo “transcrição”, embora amplamente associado à teoria tradutória de Haroldo de Campos, já havia surgido ocasionalmente em contextos anteriores, com destaque à abordagem de Leibniz, que já o teria utilizado em 1676 para descrever uma intervenção extraordinária de caráter divino, o que conferiria ao conceito uma profundidade metafísica inicial. Com relação a Campos, o conceito teria nascido em 1962 com o nome de recriação, e foi se transformando até chegar à sua forma consagrada como transcrição. Essa perspectiva histórica permite compreender como Campos ressignifica a ideia no campo da tradução literária, deslocando-a para um espaço criativo e humano. Em sua utilização, a transcrição transforma a noção de origem em diferença, rompendo com a ideia de fidelidade ao texto-fonte enquanto preservação de conteúdo.

Campos redefine a relação entre original e tradução como uma interação dinâmica que enriquece ambos os textos, de modo que não se traduziria apenas significado, mas o próprio signo em sua materialidade e fisicalidade, de modo que a transcrição não é apenas uma resposta às limitações da tradução literal, mas uma prática a expandir os horizontes criativos e críticos da tradução e a desestabilizar as fronteiras entre criação e tradução. A ligação histórica com Leibniz destaca como a transcrição carrega uma dimensão de transcendência que Campos articula de forma laica, transformando-a em uma prática que explora as potencialidades da linguagem enquanto veículo de renovação estética e cultural. Em confluência com as construções teóricas de Tawada, que questionam a centralidade de um ponto de partida, o conceito de transcrição de Campos sublinha o sentido do prefixo *trans* ao deslocar a ideia de origem e imbuir a tradução de um caráter dinâmico e transformador. Ainda de acordo com Aseff e Kahmann (2024, n/p), o prefixo *trans-* nas teorizações de Campos não apenas indica movimento ou passagem, mas também um processo de expansão conceitual e criativa que

²⁴ O capítulo “Transcrição” foi escrito por Marlova G. Aseff e Andrea C. Kahmann para ser incluso no livro *O “trans” na teoria contemporânea: termos em discussão desde a literatura latino-americana* (título ainda provisório), cuja organização estava ainda em andamento quando da entrega desta tese. O livro vincula-se ao projeto *Literatura Comparada na América Latina: trânsitos de poéticas e políticas contemporâneas* (UNILA – 2022), e o capítulo citado foi gentilmente facilitado pela Prof^a Andrea Kahmann à autora desta tese.

transforma a própria prática da tradução. Essa reelaboração do prefixo é evidenciada em termos como “transcrição”, “transtextualização”, “transparadisação” e “transluciferação”.

No “Post-scriptum Transluciferação mefistofáustica” da sua tradução do *Fausto*, Campos (1981, p. 208) explica que a transcrição seria uma forma de o tradutor manifestar sua criatividade. Em suma, o tradutor deve manter o “modo de intencionalidade” do original para produzir uma transcrição que permita a expressão dessa criatividade:

Traduzir a forma, ou seja, o “modo de intencionalidade” (Art des Meinens) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais de uma pragmática do traduzir, recorrer ao percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário (CAMPOS, 1981, p. 208).

Um de seus objetivos seria o de liberar a forma semiótica encoberta no original “no mesmo gesto em que ele se de-solidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa”. Campos também dialoga amplamente com Benjamin e, como Tawada, parte de suas proposições até chegar ao ponto de as extrapolar, conforme será aprofundado adiante. Para o autor, seria possível até mesmo “transformar um original na tradução de sua tradução” (CAMPOS, 1981, p.208), sustentando que o objeto estético alcança sua plenitude por meio da recriação. Com isso, ele descreve de forma muito justa o que viria a ser a apresentação tawadiana de sua poesia híbrida “Die 逃走 des 月 s.” Enquanto Campos, em sua prática tradutória, realiza uma antropofagia do autor e do texto original, Tawada vai além, e antropofagiza tanto o tradutor quanto a si mesma, reintegrando seu próprio texto traduzido em uma nova obra.

Se no formato bilíngue da poesia de Tawada as luzes recaíam, a partir da leitura de seus significados semânticos, por um lado, por sobre os leitores do alemão e o respectivo texto traduzido, por outro, por sobre um potencial leitor do japonês e sua respectiva versão original, na versão mista, as luzes recaem exclusivamente no hibridismo, apagando as possibilidades de alcance semântico para a maioria dos leitores. Nessa versão, o foco está na criação de um espaço poético em que o hibridismo e a própria materialidade dos signos se tornam elementos centrais, uma abordagem que reflete a ideia de que a tradução não é apenas um meio de acessar um significado preexistente, mas um processo de transformação que redefine e reconfigura o texto de formas novas e complexas.

Com relação à dimensão dada ao potencial criativo da tradução, Campos, em “Da tradução como criação e como crítica” faz menção a tradutores estabelecidos com Paulo Rónai e Ezra Pound para asseverar que “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre

recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p. 35). Os espaços de criação que se geram a partir do desencontro fundamental entre as línguas, referem-se a uma intraduzibilidade mágica que, ao contrário de desmerecer o sentido da tradução, fazem com que se tornem seu principal tema de exploração criativa. Ao longo de seu trânsito literário interlínguístico, Tawada (2000, p.9) diz que a intraduzibilidade da língua se tornou, para ela, um dos motivos mais importantes, e ressalta: “com a palavra “intraduzibilidade” não quero dizer que uma tradução seja sempre inalcançável ou inferior. Precisamente por causa da sua impossibilidade, a tradução é, para mim, uma atividade fascinantemente criativa”²⁵.

As propostas de Campos e Tawada em conjunto apontam para uma visão da tradução como ato criativo autônomo, uma perspectiva que se alinha com as reflexões sobre a intraduzibilidade de Walter Benjamin, com quem ambos dialogam amplamente ao longo de suas produções. As aproximações com Benjamin se referem principalmente à liberdade de transpor e transformar textos, que seriam sempre fundamentalmente interligados, cabendo ao tradutor a tarefa de fazê-los dialogar e se modificar. A forma como Tawada parte da noção de Benjamin, mas a expande em termos de teoria e método será aprofundada ainda neste capítulo, mas o que se sublinha aqui é como essa perspectiva inevitavelmente leva a um questionamento sobre o que realmente constitui um "original". Neste contexto, 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!²⁶ (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. E, para além da observação de que a língua em si já é a tradução de uma

²⁵ *Mit dem Wort „Unübersetzbarkeit“ meine ich auf keinen Fall, dass eine Übersetzung immer unbefriedigend oder minderwertig wäre. Gerade wegen ihrer Unmöglichkeit ist die Übersetzung für mich eine faszinierend kreative Tätigkeit.*

²⁶ *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 auf dem Papier stehende Text schon kein Original. Und die Idee ist bei mir die Übersetzung von den Bildern, die davor sind, und deshalb auch kein Original. Die Bilder kommen aus dem Dunkel, aber sie kommen erst, weil etwas anderes, das nicht das Original ist, darauf blickt. Also, es gibt kein Original!*

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 textos como “As versões Homéricas” ou “Pierre Menard, Autor do Quixote”, ao demonstrar seu ceticismo com relação ao original e à cópia, e à decorrente sacralização da literatura.

Dentro do âmbito das ficções teóricas, o trabalho de Borges ressoa de maneira interessante com o de Tawada, especialmente no que diz respeito à dissolução da figura de um autor primordial na concepção dos textos e, principalmente, no ato tradutório. As propostas de Borges podem ajudar a expandir e exemplificar os conceitos de Tawada com metáforas correspondentes, e demarcar o trabalho de produção profunda de teoria por meio da ficção. Quando lidas em conjunto, essas metáforas ilustram como, utilizando-se da fantasia e do onirismo, ambos autores levam ao limite a ideia de que o processo de criação literária é, em essência, um ato contínuo de tradução e recriação, no qual o autor se torna apenas uma figura transitória dentro da multiplicidade de vozes e versões que constituem a obra. Utilizando aspectos expostos por Tawada em diálogo com Borges, e trazendo sempre à conjuntura correntes teóricas subjacentes que acabam por afluir também no conceito haroldiano de transcrição, apropriado livremente neste trabalho, a proposta é evidenciar esses elementos em suas narrativas, com destaque para as interfaces entre os textos “A Biblioteca de Babel” (1974), de Borges, e “Yoko Tawada não existe” (2017), de Tawada.

Borges e Tawada desenvolvem um processo semelhante de utilizar a escrita literária e a tradução como atividades praticamente indissociáveis e como ponto de partida para reflexões estéticas, éticas e hermenêuticas que discutem não apenas a posição do escritor, do tradutor e do leitor no sistema de leitura, mas em seu próprio estar no mundo. Ambos colocam a dimensão hermenêutica da tradução em uma perspectiva crítica que evidencia o quanto a posição política/hierárquica dos sujeitos envolvidos no sistema de leitura/escritura conforma a abordagem e o discurso utilizado para classificar hierarquicamente o texto considerado original e a sua tradução. Aliás, para ambos é fundamental problematizar em seus textos, de livre trânsito entre teoria e ficção, tanto a dessacralização da figura do autor como a inexistência de um texto a ser considerado original.

Conforme foi abordado na seção anterior, a busca pela fidelidade na tradução sempre esteve na base de quase todas as teorias aceitas, ainda que ao longo do século XX as formas de se pensar as teorias de tradução tenham passado por profundas transformações. Passando por Benjamin, Derrida, Kristeva, Genette e tantos outros críticos e teóricos que contribuíram e

contribuem para a renovação dos estudos da tradução, as teorias que preconizam as traduções ditas fieis poderiam ser consideradas obsoletas e deixadas para trás, porém apesar de tantas mudanças de paradigmas, ainda se ouve e se lê na crítica e nas mídias uma maioria de vozes que exige incessantemente que as traduções sejam fieis, que os textos tenham sua essência mantida, e que os sentidos estejam todos infalivelmente preservados nas traduções. Neste ponto é interessante notar como, com isso, se Borges respondia, na Argentina, às vozes de sua época, que repetiam, deslocadas, as exigências provenientes das metrópoles, Tawada responde na Alemanha, ainda hoje, às mesmas exigências, agora deslocadas no tempo, mas ainda provenientes de uma lógica centralizadora que nunca deixou de estar presente.

Assim, por meio da derrubada de noções que historicamente fundamentaram a primazia dos textos escritos em uma língua quase sempre originária de um centro de poder, os dois autores subvertem a hierarquia que rege as relações de poder e dominação cultural e apontam para o potencial de renovação das tradições e a para a produtividade de se compreenderem as obras como entidades livres e por múltiplas perspectivas. Colocando o tradutor em um papel central para a difusão das obras e para a reflexão estética da literatura, Borges apresenta e problematiza essa função da tradução no contexto da América Latina ainda na primeira metade do século XX, e Tawada o faz em um contexto amplamente intercultural, trazendo seu ponto de vista de escritora japonesa que passa a viver na Alemanha e a escrever em um contexto línguístico exofônico, de língua não materna.

Tawada, como Borges, defende que a liberdade de transpor e transformar textos resulta da impossibilidade de um compromisso com uma realidade que não existe. 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 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 cansaço²⁷ (BORGES, 1974, p. 239).

27 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.

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 [1944]), 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.

Ao descrever uma realidade em que o mundo poderia estar contido em uma biblioteca infinita, Borges cria uma metáfora que confunde mundo e literatura, e confunde os próprios criadores com suas criaturas, pois todos podem escrever livros, e passar a fazer parte da criação do universo – desde que sigam, é claro, a constante dos 25 símbolos que fazem parte da natureza dessa criação. O sujeito autor-criador pode entrar no espaço infinito da biblioteca e, nesse sentido, gera-se um paradoxo, pois se todos os livros já existem, qualquer texto será uma repetição, uma reescritura que apenas entrará novamente na linha temporal, sendo recontextualizada e lida de novas formas por novos leitores que, por sua vez, a utilizarão como base para a escritura de novos livros e assim sucessivamente, em um eterno duplicar-se por espelhamento, como sugere o espelho descrito no vestíbulo da biblioteca:

No vestíbulo há um espelho, que fielmente duplica as aparências. Os homens costumam inferir desse espelho que a Biblioteca não é infinita (se o fosse realmente, para quê essa duplicação ilusória?), prefiro sonhar que as superfícies polidas representam e prometem o infinito... (BORGES, s/d. s/n.).

A duplicação das aparências proporcionada pelo espelho é ilusória para os homens, e seria, para eles, a prova de que a biblioteca não é infinita. Esta, porém, não é leitura do autor/narrador, que justamente busca demonstrar que o espelhamento é o gerador da infinitude. A este propósito, o autor coloca a imagem do espelho exatamente no estreito vestíbulo por onde “passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito”, e, não por acaso, utiliza (ironicamente?) o termo “fielmente” duplica as aparências, uma alusão ao termo tão difundido para descrever, ou exigir, uma tradução considerada boa ou aceitável.

A alegoria do vestibulo com seu espelho e sua escada infinita, dessa forma, pode ser examinada em harmonia com a teoria de que a cada leitura um texto ganha novos sentidos e interpretações, seja mesmo dentro de sua própria língua. Em “As duas maneiras de traduzir” (BORGES, 2012), utiliza o exemplo das traduções de Edgar Alan Poe ao espanhol, e as objeções que poderiam ser colocadas à poesia traduzida, por melhor ou mais fidedigna que fosse: “Alguém objetará que a versão de Pérez Bonalde, por mais fidedigna e satisfatória que seja, nunca será para nós o que o seu original inglês é para os americanos” (BORGES, 2012, p.1). Contra-argumenta, porém, lembrando que um autor portenho escreverá poesias na mesma língua de um leitor chileno e, no entanto, as imagens que descreverá não parecerão a este tão ricas e cheias de conotações como a um leitor portenho, que conhece as imagens e locais, e poderá lhes atribuir certos sentidos que serão ausentes a qualquer outro leitor de outros locais, ou seja, os versos “a um estrangeiro não parecerão mais pobres; serão mais pobres. Sua riqueza representativa será menor” (BORGES, 2012, p.1). Os textos, portanto, terão sempre valores diferentes entre os leitores, independentemente se traduzidos ou não, pois sofrem deslocamentos em relação ao momento e ao lugar em que foram escritos e em que são lidos.

Desta forma, um mesmo livro se repete a cada leitura em suas letras e símbolos, mas se renova em termos de recepção, de contextos e de compreensões, e esta é a ordem de um mundo em que a comunicação se faz por meio de símbolos limitados – e a metáfora pode se estender para além dos símbolos ortográficos, pensando-se em quaisquer unidades de comunicação, como as fonológicas ou artísticas – e atravessa tempos, espaços, línguas e culturas:

Atrevo-me a insinuar esta solução do antigo problema: A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem) (BORGES, s/d. s/n.).

Outro ponto a se destacar no conto é a diluição do conceito de autoria e a consequente dessacralização da figura do autor. Partindo-se do axioma do número limitado de caracteres e do paradoxo da recriação infinita, coloca-se em questão a ideia de uma autoria primeira sobre os textos. Como encontrar um primeiro texto de um primeiro autor se as escadas das galerias da biblioteca se estendem rumo a um abismal infinito? A busca por um texto original sobre outros torna-se infactível. Pelo contrário, todos os livros são originais, ainda que muitos deles sejam “a variação quase igual um do outro” (BORGES, s/d, s/n.).

A metafísica do conto de Borges, a busca por um livro em uma língua passada e o percorrer de bibliotecas encontram 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. O ensaio é fortemente marcado pela perspectiva da cultura japonesa da autora sobre a noção de criação e de autoria sobre obras literárias que se encontra na tradição europeia, e faz uma analogia com a noção de criação das religiões monoteístas.

O texto traz uma série de considerações e ilustrações que apontam para a forma com que os textos ganham autonomia quando são lidos e abandonam a intenção, a voz e a imagem de seu autor, que se desvanece no mesmo instante em que escreve. O ponto culminante do ensaio é uma proposta em forma narrativa que se imagine uma realidade futura em que um estudante busca informações sobre o autor de um livro que, descobre depois de muitas voltas por muitas bibliotecas ao redor do mundo, não existe mais em sua língua original, pois mesmo essa língua deixou de existir. O estudante chama-se D, em alusão a Dom Quixote, e a autora do livro buscado é a própria Yoko Tawada, que deixou de existir.

Na parte inicial do ensaio, Tawada observa que na cultura japonesa, não há o pensamento de que um deus tenha produzido a humanidade, ao contrário das religiões monoteístas, que atribuem um criador ao universo, e tais visões de mundo parecem se estender à forma com que se vê a relação entre o escritor e sua obra literária em cada uma dessas linhas de concepção:

não parece ter havido, no Japão, o pensamento de que um Deus produziu a humanidade, o que significa que, no Japão, a coisa conhecida como humanidade foi criada sem nenhum “criador”. O Deus de uma religião monoteísta é um homem que cria filhos com ou sem uma esposa; e parece que o “criador” de obras literárias compartilha algumas dessas características, pelo menos no Ocidente. (TAWADA, 2017, p. 208)

Tawada prossegue com comentários sobre o fato de as religiões monoteístas conceberem deuses no papel de grandes criadores do mundo e da humanidade, observando a sacralidade atribuída, a partir do Iluminismo, aos escritores da tradição europeia como “criadores” de obras literárias. Para a autora, nos últimos anos, a relação dos leitores com o autor do texto tem mudado um tanto, pois houve uma aproximação entre eles devido à difusão das fotografias, à possibilidade de se viajar com maior facilidade para encontrar o autor dos textos em palestras e de se comparar aquele autor idealizado com a pessoa que, de fato, escreveu o texto. Assim, o corpo do autor também ganha importância, suas peculiaridades, mesmo assim, ele não deixa de ser visto como uma entidade idealizada como a única capaz de decifrar o sentido único e infalível daquilo que escreveu, como uma espécie de posse de criador sobre sua criatura. Para Tawada, um texto começa um processo de autonomia no exato momento em que é escrito, e seu autor morre quando o deixa ao mundo, ou ainda antes, o manuscrito começa seu processo

de transformação antes mesmo de o autor morrer (TAWADA, 2017, p. 209) A este propósito, escreve:

“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 de tempo 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).

É clara a afinidade com a proclamação da “morte do autor” de Roland Barthes em toda a escrita do texto de Tawada, e há também uma proximidade entre as propostas de Barthes e de Borges. 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, faz com que ambos os autores compartilhem uma lógica que desdobra, no campo literário, os argumentos filosóficos de Derrida – e de outros teóricos posteriores a Barthes –, 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. É 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 *continuum* marcado pela modificação e pela renovação da linguagem, de modo que não existem rupturas entre línguas, tempos ou formas de compreensão, apenas transformações. Por fim, 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).

Com esta liberdade que se dá aos textos, pode-se ler a liberdade que devem ter as traduções, considerando-se a proximidade das discussões estéticas sobre a criação literária e a tradução que se postula, e que vem a dialogar com a poética sincrônica descrita por Haroldo de Campos. Campos (1977, p.216) afirma que "a poética sincrônica é sempre uma poética *situada*²⁸ na acepção sartriana do termo", ela não opera no vazio, mas se insere em sua história e tempos específicos, exatamente como suas leituras. A partir dessa perspectiva, explica que a poética sincrônica envolve a análise da literatura por meio de cortes sincrônicos, que capturam tanto o “presente de criação”, que seria a produção literária de uma época, quanto o “presente de cultura”, referindo-se a tradições e interpretações subsequentes. Com suas infinitas voltas em labirintos e tempos, os contos comentados mostram ao leitor como o impacto de um texto se molda por sua inserção em contextos sincrônicos variados, de onde deriva sua multiplicidade de existências. Vale, ainda, ressaltar o destaque que Campos (1977, p.216) dá à frase de Borges: “Se eu pudesse ler qualquer página de hoje — esta, por exemplo — como será lida no ano 2000, eu conheceria a literatura do ano 2000.” Esta citação, inserida em sua apreciação sobre a relação entre sincronia e diacronia na recepção dos textos sublinha como, ao reconhecer as múltiplas versões e interpretações que um texto pode ter, sua existência fica enraizada na dinâmica do tempo e da cultura, entrelaçando-se com as diversas formas de leitura e recriação em seus deslocamentos espaciais e temporais.

Tawada, para além, trabalha a ideia da temporalidade na medida em que o presente se diferencia do futuro justamente pelo trânsito do texto. Retomando-se seus jogos entre presença e ausência, a autora explica que, enquanto está escrevendo um texto, o presente e o futuro constituem, juntos, um espaço único: seu eu de hoje será o mesmo de amanhã. Sua vida persiste no presente da escrita. A mudança de estado de um tempo do presente para o futuro se estabelece

²⁸ Grifo do autor.

pelo despertar do texto como existência própria, e o momento da ruptura se marca pela separação desse texto, pronto, do punho de sua autora:

O presente e o futuro, juntos, formam um espaço temporal. É dessa forma que sinto também quando escrevo, porque eu escrevo um texto agora, e o continuarei escrevendo amanhã. O outro tempo só chega quando o texto está finalizado e ganhou vida própria, desvinculando-se de mim. O futuro é o tempo após a separação, o tempo após a morte da autora. A autora de um texto morre quando o texto é finalizado, mas isso não significa que a pessoa biológica da autora tenha morrido²⁹ (TAWADA, 2000, p.61)

Assim, a autora existe enquanto o texto ainda não existe. Quando o texto existe, o tempo da autora passa para o passado, e ela deixa de existir. A “morte” da autora não é um fim, mas uma transformação que possibilita novas interpretações e ressignificações com relação ao texto, uma ideia de transição de estados interpretativos e de focos textuais que remete à discussão com as teorias de Benjamin, Barthes e Derrida. A partir do diálogo com esses autores, no capítulo seguinte a discussão prossegue no sentido de tratar como tradução se torna um ato de engajamento literário que envolve a reinvenção do texto e a redefinição contínua de suas práticas estéticas e interpretativas.

2.2 Ecos do original: reflexões sobre tradução e origem

Em “O portal do tradutor ou Celan lê japonês” (1996), Tawada escreve sobre a tradução dos poemas de Celan para o japonês e pondera:

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 literatura³⁰ (TAWADA, 1996, p. 125).

Quando fala de literatura, Tawada está se referindo a um tipo de texto que pressupõe uma fruição dada a partir de sua inscrição em um universo linguístico que não se desatreia de sua existência. A tradução, por outro lado, é outro tipo de produção, cuja função seria a de tentar representar a fruição proporcionada pela língua no seu contexto de existência. Mas se aquela

²⁹ *Die Gegenwart und die Zukunft bilden zusammen einen Zeitraum. Beim Schreiben geht es mir auch so, denn ich schreibe gerade an einem Text und morgen werde ich weiter schreiben. Die andere Zeit kommt erst dann, wenn der Text fertig ist und sich von mir verselbständigt hat. Die Zukunft ist die Zeit nach der Trennung, die Zeit nach dem Tod der Autorin. Die Autorin eines Textes ist tot, wenn der Text fertig ist, was aber nicht heißt, dass die biologische Person der Autorin gestorben ist.*

³⁰ *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.*

fruição só pode ser percebida justamente pela indissociabilidade da existência da obra linguística em seu contexto, a tradução estaria destinada à falha, exatamente como havia sido ensinada a percebê-la. Uma reflexão que lhe fez questionar essa lógica surgiu quando se deparou com a tradução das poesias de Celan do alemão para o japonês. As poesias, em tradução, traziam uma fruição própria, com a disposição dos radicais nos ideogramas e as associações com as palavras do poeta sendo tão marcantes e sensíveis que a levaram a pensar que Celan seria capaz de ler em japonês para criar uma poesia em alemão que suscitasse efeitos poéticos também em ideogramas.

No 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”³¹ (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 visível³² (TAWADA, 1994, p. 198).

Esses espaços intermediários, também representados como lacunas, abismos ou 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”³³ (TAWADA, 1998, p. 32). No mencionado ensaio sobre

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

32 *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.*

33 *Durch die Unmöglichkeit einer Übertragung entstehen überall im Text produktive Lücken.*

Celan, a autora fala sobre como, antes de aprender alemão, lia as traduções do escritor para o 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”³⁴ (TAWADA, 1996, p. 126), e, diante disso, ela expõe que a tradução não é uma cópia, mas um processo que dá novo corpo aos significados do original, com sons, signos e pensamentos diferentes.

Como dito, Tawada estabelece um diálogo com diversas teorias de Benjamin, chegando a extrapolar ou divergir da postura do filósofo para seguir um caminho que se aproxima mais de teorias que promovem o questionamento de binarismos e a reconfiguração de categorias estabelecidas. 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 filosófica que abrange estética e literatura. Segundo 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 o renovar em um “mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2008, p. 69). Além disso,

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

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).

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, mesmo nesse sentido 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 algumas 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, o 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 – 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 (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, 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 escrito³⁵]: “a primeira superfície de escrita já estava escrita” (TAWADA, 2000, p. 75), e as noções derridianas de *différance*³⁶ 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 Silvano 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

³⁵ 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.

³⁶ 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).

(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 influenciam seus precursores. Quando se coloca em questão a superioridade de um começo incontestável chega-se à ideia de que não há ponto de partida absoluto, e que os textos se escrevem e se leem a partir da escritura e da leitura de muitos outros, e não apenas em uma direção temporal, mas em relação ao passado e ao futuro, criando-se uma série de versões que se refletem de forma múltipla, como bem ilustra os vestibulos espelhados e as escadas que sobem e descem rumo ao infinito do conto “A Biblioteca de Babel”.

A ideia da recombinação de elementos está presente em alguns dos ensaios de Borges e, em “As versões homéricas”, o autor a utiliza para discorrer sobre a “superstição da inferioridade das traduções” (BORGES, 1974, p.239) e, mais uma vez, coloca em questão as teorias mais difundidas e aceitas sobre tradução, especialmente quando se leva em consideração a data em que o texto foi escrito, que atribuíam uma aura de sacralidade ao texto original, deixando a tradução no papel de mera cópia imperfeita:

Pressupor que toda qualquer recombinação de elementos é necessariamente inferior ao seu original é pressupor que o rascunho G é necessariamente inferior ao rascunho H - já que só pode haver rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço. (BORGES, 1974, p.239)

No mesmo ensaio, Borges pondera que desconhecer o idioma fonte de um texto é o que dá ao leitor a possibilidade de desfrutar de uma grande quantidade de versões. Sem um necessário compromisso de honra com um texto fonte, sem sequer a necessidade de buscá-lo, a figura do autor deixa de ter relevância. Em “A Biblioteca de Babel”, Borges ilustra essa busca supersticiosa pelo texto perfeito e primeiro com a lenda do Homem do livro:

Também sabemos de outra superstição daquele tempo: a do Homem do Livro. Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens) deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus.

Na linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário remoto. Muitos peregrinaram á procura d’Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava? alguém propôs um método regressivo: Para localizar o livro A, consultar previamente um livro B, que indique o lugar de A; para localizar o livro B, consultar previamente um livro C, e assim até o infinito... (BORGES, s/d. s/n.)

O livro referido no conto é o livro primordial, a cifra e o compêndio de todos os outros, mas nunca foi encontrado, a não ser por outra lenda, dado que o homem que o teria consultado

também nunca foi visto. Análogo a um deus, esse homem seria o único leitor de um único original. Note-se, porém, que o tal homem não é um deus, mas análogo a ele. Não se fala no autor do lendário livro, o livro próprio é a entidade geradora da sacralidade, capaz de tornar seu único leitor algo próximo do sagrado. Ou seja, na gênese da criação literária não há um deus, não há um primeiro criador de uma primeira obra, há apenas um primeiro leitor. No cerne da própria dessacralização da ideia de autoria, a passagem indica que não importam, ou não existem, autores de livros, apenas seus leitores.

Não havendo uma razão que não corresponda à superstição, uma busca de viés irracional ou religioso, para acreditar-se em um texto fonte, pré-existente ou definitivo, abre-se espaço para uma troca de qualidades, um espaço de diálogo entre obras, ao mesmo tempo em que legitima as versões e, intrinsecamente, as leituras e ressignificações de ambientes não necessariamente estabelecidos no centro, como é o caso de seu ponto de partida, a América Latina. Em uma mesma toada, encontram-se as propostas de Yoko Tawada, assim como em Borges, distribuídas em ensaios e contos que analisam de um ponto de vista externo teorias há muito estabelecidas e difundidas a partir das regiões centrais, sempre mais fortes e impositivas. A natureza subversiva dos textos traz inversões e estranhamentos que, em sua contraversão, ganham potencial ficcional em narrativas de viés surreal cujo peso simbólico e metafórico inclui muitas instâncias psicológicas e possibilidades interpretativas.

Essa perspectiva de ressignificação e diálogo entre textos se desdobra em uma reflexão sobre a temporalidade e a influência literária, pois, assim como Tawada subverte a centralidade de textos e culturas, Borges explora a ideia de que a interpretação literária transcende as barreiras temporais. A noção de que um autor pode criar seus precursores ao moldar retroativamente a leitura de obras anteriores é uma extensão natural desse conceito. Nessa linha, Borges sugere que o valor e a percepção de um texto podem ser alterados pela existência de obras subsequentes, como fica claro na sua análise das semelhanças entre Kafka e seus “precursores” literários. Com isso ele 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” (1974), Borges 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 apresentarem 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.

No mesmo sentido, Tawada, ao dialogar com Kafka, exemplifica essa mesma ideia de Borges, de que as obras literárias podem remodelar a tradição e influenciar a leitura de textos anteriores. Assim como Borges sugere que a obra de Kafka molda a leitura de seus precursores, Tawada reinterpreta os temas e motivos kafkianos e transforma o próprio legado literário que esses motivos carregam. Conforme Bay (2010, p.149), um dos capítulos da dissertação de mestrado de Tawada, intitulado "Kreisel und Spielbälle bei Franz Kafka", por exemplo, explora os bailes na narrativa de Kafka em “Blumfeld”. Além disso, seus ensaios de *Verwandlugen* (1998) abordam questões centrais como a tradução e a transformação com menções explícitas ao autor, algumas inclusive são utilizadas ao longo desta tese, e um ensaio mais recente, "Kafka's Performing Arts", lê os textos de Kafka como uma espécie de sonho pós-dramático e de teatro dançado.

Esses pontos de contato mostram uma rica intertextualidade que abre muitas possibilidades para investigações mais detalhadas, inclusive no que tange às correspondências entre os universos poéticos de Tawada e Kafka. Ao lado de Celan e de Benjamin, Kafka é um dos autores de língua alemã que Tawada tem tratado intensamente nos seus escritos poéticos e literários. Investigações possíveis poderiam partir da recepção explícita que Tawada faz de Kafka, explorando paralelismos de motivos individuais ou temas comuns, como a estranheza, o papel do etnográfico, ou os desafios relacionados ao corpo, aos sonhos e à escrita. Exemplos que mais adiante serão retomados se referem ao tema da transformação, a ser manifestar em uma personagem que, ao despertar, se vê inexplicavelmente transformada em uma língua, ou na análise da importância atribuída a certas letras que se transformam em suas formas e significados.

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 Benjamin, 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. 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).

Nesse sentido se encaminham as 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.

Essa visão se amplia quando se considera que, para Tawada, a própria língua original já é uma forma de tradução de elementos pré-linguísticos. E, mesmo assim, a língua, por se tratar de um sistema material, não consegue dar conta de representar todos os fenômenos da consciência, o que tornaria a possibilidade de uma comunicação completa uma ideia inatingível. O papel central que essa reflexão ocupa nos textos de 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 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. Tawada questiona as noções de identidade e de tradição com relação à língua de partida e com relação à língua de chegada, e critica o conceito de representação como teoria e como elemento subjacente à perspectiva de que exista um original que anteceda a tradução. 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).

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, 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).

Quando alguém utiliza os signos linguísticos, sejam falados ou escritos, a interação se dá nos 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 também remete ao 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, mas também com relação à resistência em acreditar que seria possível alguém possuir, ou ter poder sobre a língua. 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 ideia da transcendência de seu significado não se sustenta. Ao deixar de apresentar a estabilidade prevista no sistema escrito, o signo deixa também sua posição utilitária para assumir uma vida e um movimento que, em uma corrente de interações contínuas temporais e espaciais, mais se assemelha a uma entidade de existência natural do que a um mero instrumento cujo significado teria sido arbitrariamente vinculado.

Assim, ao traduzir, o tradutor tem em mãos um signo pronto que imagina ser seu, mas percebe que ele deixará de ser válido quando seu significante tiver de ser substituído por outro, também pré-estabelecido. 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. 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 escreve: "Eu sinto a sede de poder daqueles que desejam controlar as línguas para, assim, usá-las como ferramentas. Mas essas pessoas não percebem que são as línguas que as escrevem, e não o contrário"

Em Das Fremde aus der Dose (1992) [O estranho na lata], Tawada 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 teria lhe 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 ser lidos e entendidos ou, principalmente - e aqui entra o grande ponto da sua argumentação -, mal-entendidos no trânsito cultural, da mesma forma que as palavras, que se 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 baixo³⁷ (TAWADA, 1998, p. 45).

Assim, por mais um caminho, conclui-se que uma tradução jamais pode ser considerada

³⁷ *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.*

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 decurso, 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.

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 ser 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 que 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). Seguindo essa lógica, Tawada (2000, p. 66-67) entende o “texto em si”, mais especificamente os textos literários, como entidades que “se transformam no futuro” e podem inclusive assumir outros gêneros e formatos em sua “travessia”, no termo de Barthes, rumo aos desdobramentos que o futuro lhes pode proporcionar:

Os textos literários escritos transformam-se no futuro. Alguns são apresentados como teatro, outros são traduzidos para outro idioma. E mesmo que um texto seja apenas lido, ocorre uma transformação: ele desperta correntes individuais de associações na mente do leitor e permite que novas imagens surjam. Portanto, talvez se possa dizer que a tradução é o futuro do texto literário. Neste caso, o futuro significa um espaço temporal em que um texto pode se transformar³⁸ (TAWADA, 2000, p.66-67).

³⁸ *Literarische Texte, die geschrieben werden, verwandeln sich in der Zukunft. Einige werden als Theater gespielt, andere werden in eine andere Sprache übersetzt. Und selbst wenn ein Text nur ge- lesen wird, findet eine*

Diante disso é que Tawada critica aquela razão distorcida que avalia as traduções com superficialidade, como na citação inicial do capítulo, em que coloca o quanto é “fácil criticar uma tradução” ou “comentar sobre o fraco desempenho dos tradutores”, expondo a miopia de quem se prende à obra física, sem perceber que o verdadeiro valor reside no texto, naquilo que se perpetua e se transforma através das línguas. Essa crítica reflete as menções de que não se deve tentar dominar ou fixar uma língua, mas sim explorar um espaço livre e dinâmico no presente, no qual o significado ainda se encontra em potencial. A recomendação de Tawada (2000, p.71-72) é “não se agarrar a algo que se pense possuir, mas descobrir um espaço livre no presente onde ainda não haja nada.” Para a autora, ainda, “seria possível chamar isso de futuro, mas não há necessidade. De qualquer forma, é de um espaço, e não de uma certeza que este futuro precisa”. Em meio a palavras estrangeiras, seu eu torna-se transparente e vazio:

Um dia descobri a palavra "eu" – "ich", em alemão, no meio da palavra "nada" – "nichts", ou seja, o nada é o espaço em que vive a pequena palavra "eu". Sinto-me bem quando posso começar uma frase com as palavras "eu sou" – "ich bin". Assim, a frase é criada no centro do nada e continua com a palavra "sou": "bin" significa “uma garrafa” em japonês. Imagino-me como uma garrafa vazia, transparente e leve, cujos rótulos já se descolaram do seu corpo³⁹ (TAWADA, 2000, p.71-72).

Mudanças na projeção da luz e da sombra se refletem no tempo, e o presente temporal deixa de existir para abrir um espaço onde o sujeito pode descobrir sua liberdade, despindo-se de seus tempos e formas. Esse “eu” que surge do encontro entre palavras e silêncios, entre o nada e a escrita começa a se confundir com a própria materialidade da língua. Em Tawada a língua não é somente um meio de comunicação, mas um corpo que pulsa, que deseja e que ganha vida na própria interação com o sujeito. No próximo capítulo, será explorado como a escrita, na obra de Tawada, transcende sua função representativa e se entrelaça com a fisicalidade do corpo. A língua deixa de se afigurar como um sistema de signos e se transforma em um espaço vivo e em um corpo textual que, ao mesmo tempo em que inscreve o sujeito, também o modifica e o reconfigura.

Verwandlung statt: Im Kopf des Lesers ruft er individuelle Assoziationsketten wach und läßt neue Bilder entstehen. Daher kann man vielleicht sagen, daß die Übersetzung eine Zukunft eines literarischen Textes ist. Mit der Zukunft ist in dem Fall ein Zeitraum gemeint, in dem ein Text sich verwandeln kann.

³⁹ *Eines Tages entdeckte ich das Wort „ich“ mitten in dem Wort „Nichts“, also das Nichts ist der Raum, in dem das kleine Wort „ich“ wohnt. Ich fühle mich wohl, wenn ich einen Satz mit den Wörtern „Ich bin“ anfangen kann. So entsteht der Satz in der Mitte des Nichts und setzt sich mit dem Wort „bin“ fort: „Bin“ bedeutet auf Japanisch eine Flasche. Ich stelle mir eine leere Flasche vor, sie ist transparent und leicht, ihre Aufkleber haben sich schon von ihrem Leib abgelöst.*

3. OS CORPOS DAS LETRAS: A MATERIALIDADE DOS SIGNOS EM TAWADA

O estudo da materialidade dos signos em Tawada oferece rotas de interpretação da linguagem a partir do trânsito material e imaterial da letra escrita, fazendo emergir uma crítica que surge por sua fricção e se materializa na criação de uma poética pautada no movimento e na transformação. Além disso, reforça-se a perspectiva de que a noção de um texto original fixo e superior por sua suposta imutabilidade falha em capturar a fluidez e a complexidade da tradução e, muito além, do próprio entendimento sobre a natureza da comunicação, que envolve instâncias de linguagem dinâmicas que não necessariamente encontram limites entre o texto escrito, a fala, a imagem e as mais abrangentes formas de representação simbólica e artística. Tawada mostra como o intercruzamento das diferentes formas da linguagem e da tradução trazem à luz as mais amplas possibilidades de reflexão na crítica literária e na produção artística. Neste capítulo, as formas de linguagem trabalhadas se referem mais estreitamente às seguintes esferas: ao texto escrito e à relevância das letras em sua compreensão de leitura; à letra e sua percepção como imagem, como signo e como entidade autônoma; e à inscrição da língua e de seu próprio corpo material no corpo humano.

O primeiro aspecto a ser tratado, detalhado na primeira subseção, é a análise da materialidade das palavras com ênfase na estrutura das letras e de sinais de pontuação, e na forma como podem interferir na fluidez da leitura e na compreensão do significado. Tawada sugere que a escrita pode ser vista como um obstáculo capaz de obscurecer o fluxo natural da voz e da interpretação textual. Na ficcionalização, as letras tornam-se gigantescas barreiras, os pontos viram perigosos buracos, e sua personagem/língua precisa percorrer longos muros de letras até se encontrar. Essa representação se contrapõe à sua leitura em ideogramas que, por sua natureza, mostram outra maneira de comunicar significados. Os ideogramas, em função de sua forma, seriam capazes de comunicar seu conteúdo apenas na leitura da imagem. Seguindo esse raciocínio, ela explora inclusive a forma distinta como leitores de diferentes universos linguísticos percebem e avaliam obras de arte, como pinturas em um museu, e amplia a discussão sobre percepção artística e tradução intersemiótica.

O processo entre se perder por entre letras e palavras alfabéticas e aprender a ler o mundo de uma forma diferente da que estava acostumada, o próprio distanciamento necessário de sua língua nativa faz com que desenvolva uma percepção privilegiada que vai se estender a produtivas análises de poemas, permitindo que encontre significados ocultos e a magia na transposição de radicais em traduções do japonês para o alemão. De forma metafórica, as palavras que, inicialmente, apresentam-se como barreiras, caem em abismos de transformação

e passam por portais até chegarem ressignificadas a um novo universo linguístico.

Ao direcionar a atenção para a letra como imagem, signo e entidade autônoma, na segunda subseção o foco se desloca da sua materialidade para a sua capacidade de se desmaterializar. As palavras podem subverter as leis consideradas naturais no trânsito dos significados, e justamente quando mostram o poder de sua ausência ao se desmaterializar, fazem com que se abram espaços nutritivos para a germinação de significados poéticos. Entre a materialidade dos signos e a sua inversa capacidade de se desmaterializar, surgem, no fazer ficcional, imagens oscilantes: em um momento, como muros sólidos, e no outro, como paredes transparentes; ora como pedras, ora como entidades infinitamente abertas.

Os símbolos transcendem sua função de representar sons ou ideias e adquirem vida própria, capazes de evocar significados independentes e dinâmicos. Tawada discute as experiências sensoriais que surgem ao traduzir e transcrever palavras do japonês para o alemão e insere suas interpretações na ordem do fantástico: o familiar se torna estranho e a linguagem parece escapar do controle da interpretação convencional. Fantasmas de letras permeiam a leitura de Tawada e, ainda mais, a sua escrita. Eles aparecem e reaparecem no texto na hora que querem, às vezes com uma fisionomia completamente inesperada, assim como os significados que se metamorfoseiam quando passam por certos espaços de alquimia. Como escritora, tem de aprender a controlar esses fantasmas, que lhe trazem a um só tempo, inspiração e confusão.

A transformação das letras ilustra como a escrita se posiciona além do controle do autor e, do ponto de vista místico, como todo o ser, detém um corpo e um espírito. A propriedade dual da escrita, entre material e imaterial, presente e ausente, remédio e veneno, abre um campo fértil para novas possibilidades de criação literária, no qual a instabilidade e a ambiguidade se tornam fontes inesgotáveis de expressão e reinvenção.

3. 1 Abismos e portais: o trânsito material e imaterial 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. De acordo com Banoun (2007), as dificuldades na interação 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. Sobre tal aspecto, Tawada (1998, p.24) escreve que “um ideograma é uma entidade singular que não se pode desmontar”⁴⁰, e mesmo que, muitas vezes, em sua própria forma, os ideogramas são capazes de remeter aos seus significados. Por isso, seu 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 desaparecer⁴¹ (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?⁴² (TAWADA, 2002, p. 10-11).

⁴⁰ *Ein Schriftzeichen ist eine seltsame Einheit, die sich nicht auseinandernehmen lässt.*

⁴¹ *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.*

⁴² *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?*

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 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, fazendo 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. A autora aproxima a leitura do alfabeto ocidental a uma forma de arte, à qual ainda não está perfeitamente iniciada, se é que isto seria possível: “Ler o alfabeto é uma arte. Recentemente, apercebi-me de repente que não consigo ler um livro alemão. Quanto mais tempo estudo a língua alemã, mais dificuldades sinto”⁴³. Em sua visão, porém, 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”⁴⁴ (TAWADA, 1998. p.25). Na verdade, aproxima a leitura do alfabeto ocidental a uma forma de arte:

Neste contexto, Tawada coloca as diferenças de percepção de um conteúdo de acordo com os diferentes sistemas de escrita. Para ela, compreender um texto com letras ocidentais é algo muito complexo, pois cada palavra toma uma dimensão imagética incontrolável, cuja intransponibilidade representa um obstáculo quase físico em sua leitura. Para “entrar” na leitura e colher seus significados da linguagem, é preciso que as letras não sejam mais notadas, como se não estivessem ali:

Por muito tempo não percebi que raramente conseguia mergulhar na leitura de um livro alemão. Quando criança, lia um livro como quem entra na própria casa. Então mergulhava no mundo que ali estava descrito e não via mais a linguagem. Para entrar em um livro como em uma casa, é preciso ler tão rápido que as letras desapareçam.

⁴³ *Es ist eine Kunst, das Alphabet zu lesen. Vor kurzem stellte ich plötzlich fest, dass ich kein deutsches Buch lesen kann. Je länger ich mich mit der deutschen Sprache beschäftige, desto mehr Schwierigkeiten fallen mir ins Auge.*

⁴⁴ *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.*

Talvez não seja a velocidade, mas a maneira como você lê⁴⁵ (TAWADA, 1998, p. 21).

O “ritmo da língua” poderia fornecer o que chama de “veículo”, para percorrer diferentes “paisagens alfabéticas” (TAWADA, 1998, p. 22), que devem ser atravessadas rapidamente, para que se decifrem seus significados, pois, lembre-se, é necessário sentir sua presença, mas não a ponto de enxergá-la, como em muitos jogos de presença e ausência que a autora desenvolve. Em seguida, explica como, na ausência do ritmo, as palavras, agora estáticas, novamente escondem seus significados, e traça um raciocínio que compara as letras a quadros e sua leitura à percepção da arte exposta nos quadros de um museu:

Para reforçar o ritmo da língua dentro de mim, gosto de ouvir leituras no rádio. Como a mesma língua me parece acessível quando flui de um rádio! Mas assim que desligo o rádio e olho para a página de um livro, a voz que fala dentro de mim, e que deveria me transportar como um veículo através do texto, volta a se calar. Meu olhar se detém em cada uma das letras como se fossem pinturas. Como em um museu, vou passando de um quadro para o outro. As palavras esquecem seus significados dentro de uma imagem, transformam-se em cores e formas⁴⁶ (TAWADA, 1998, p. 22).

Quando estabelece a conexão entre a leitura e a contemplação estética, Tawada leva a uma reflexão mais profunda sobre a interação entre imagem e linguagem, expandindo a argumentação para a própria natureza da representação, do significado e da interpretação em diferentes formas de expressão artística. Ela sugere que, para alguns leitores de escrita fonética, a experiência de olhar uma pintura dentro de um museu seria uma extensão da sua forma de leitura, que se caracteriza pelo mesmo necessário movimento de olhar as imagens rapidamente para, logo, convertê-las em palavras e conceitos. O que parecia ser uma forma natural, universal, de contemplação artística a partir de sua própria experiência, logo se mostra um processo muito mais amplo e complexo, influenciado pelas diferentes formas de se ler o mundo:

Infelizmente, a comparação com o museu é um fracasso. Em algum momento percebi que os leitores de escrita fonética se comportam em um museu de uma maneira completamente diferente da minha. Aparentemente, eles percebem as pinturas também como percebem a escrita fonética. Isto significa que eles não observam as pinturas em silêncio, mas rapidamente as traduzem para a linguagem falada. Perguntam-se constantemente: o que vejo na foto? O que está retratado lá? Qual o conceito do artista? As imagens se transformam em palavras e formam frases. Eu, por

⁴⁵ *Lange habe ich nicht bemerkt, dass ich mich nur ganz selten in die Lektüre eines deutschen Buches versenken kann. Als Kind bin ich in ein Buch hineingerannt, wie man das eigene Haus betritt. Dann versank ich in die Welt, die dort beschrieben wurde, und sah die Sprache nicht mehr. Um in ein Buch wie in ein Haus hineinzukommen, muss man so schnell lesen, dass die Buchstaben verschwinden. Vielleicht liegt es aber nicht an der Geschwindigkeit, sondern an der Art des Lesens.*

⁴⁶ *Um den Sprachrhythmus in mir zu verstärken, höre ich gerne Lesungen im Radio. Wie zugänglich dieselbe Sprache auf mich wirkt, wenn sie aus einem Radio fließt! Kaum schalte ich aber das Radio aus und blicke auf eine Buchseite, verstummt die Sprechstimme in mir wieder, die mich als Fahrzeug über den Text transportieren sollte. Mein Blick bleibt bei den einzelnen Buchstaben stehen, als wären sie Gemälde. Wie in einem Museum schleppe ich mich von einem Bild zum nächsten. Die Wörter vergessen ihre Bedeutungen in einer Bildlichkeit, sie verwandeln sich in Farben und Formen.*

outro lado, muitas vezes fico diante de uma imagem e percebo como a linguagem se dissolve⁴⁷ (TAWADA, 1998, p. 22).

Tawada vai além da questão da leitura dos textos, retomando 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, certamente, teria a ver com o hábito de leitura dos ideogramas. Nesse sentido, o que a autora propõe é que a imagem, ou, mais amplamente, a experiência estética, tivesse de servir como um suporte à palavra, em especial à palavra escrita, e isso limita sua existência à representação ou à ilustração de um discurso, e fazendo com que perca sua essência e autonomia. Essa forma de leitura da arte, que a envolve inextricavelmente com sua relação com a palavra, provoca o que Derrida chamaria de “doença” na recepção da arte no ocidente. Retomando Artaud e seu “Teatro da crueldade”, em *A escritura e a Diferença* (2009), Derrida comenta a ascendência da palavra sobre a percepção artística, capaz de ameaçar a própria cena na tradição ocidental: “O Ocidente – essa seria a energia de sua essência – sempre teria trabalhado para a destruição da cena. Pois uma cena que apenas ilustra um discurso já não é totalmente uma cena. A sua relação com a palavra é a sua doença” (Derrida, 2009, p. 345). A excessiva dependência que atribui à palavra reduz a arte a um papel secundário, suplementar, e compromete a verdadeira potência da experiência estética.

Ao final da citação de Tawada, tem-se que o corpo de um ideograma não é indecifrável como uma letra do alfabeto que, sozinha, não traz nada além de mistério e expectativa. A forma como Tawada percebe os ideogramas preserva uma conexão mais direta entre o signo e o significado de uma maneira semelhante à sua percepção estética. Ao contrário da tendência dos leitores alfabéticos, os âmbitos textual e visual podem coexistir de uma forma integrada, sem que a palavra domine a percepção da imagem, ou que faça as imagens se transformarem em “palavras e frases” (TAWADA, 1998, p. 22), e que a “doença” apontada por Derrida acabe subordinando a arte à palavra, dentro de uma “estrutura geral na qual cada instância está ligada por representação a todas as outras, na qual o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido, elidido ou deportado na cadeia infinita das representações” (DERRIDA, 2009, p.344).

⁴⁷ *Der Vergleich mit dem Museum ist leider ein Fehlschlag. Irgendwann bemerkte ich nämlich, dass sich Leser der phonetischen Schrift in einem Museum ganz anders verhalten als ich. Auch Gemälde nehmen sie scheinbar wie eine phonetische Schrift wahr. Das heißt, sie betrachten die Gemälde nicht stumm, sondern übersetzen sie eilig in die gesprochene Sprache. Sie fragen sich ständig: Was sehe ich im Bild? Was ist dort abgebildet? Was ist das Konzept des Künstlers? Die Bilder verwandeln sich in Wörter und bilden Sätze. Ich dagegen stehe oft vor einem Bild und merke, wie die Sprache sich auflöst.*

Enquanto, conforme Derrida (2009, p.344), todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais nada mais fazem além de ilustrar, acompanhar ou mesmo “enfeitar” um texto, “um tecido verbal, um logos que *se diz* no começo”⁴⁸, Tawada (1998, p.22), ao contrário, diante de uma imagem apenas percebe como a “linguagem se dissolve”. Ela reverte aquilo que, de acordo com Derrida, asseguraria o movimento da representação na cultura ocidental – o texto fonético, o discurso, ou a palavra transmitida eventualmente, pelo ponto "cujo buraco é centro oculto, mas indispensável da estrutura representativa", libertando a imagem artística da tirania do texto.

Assim, 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 conceito da *différance* de Derrida contribui para compreender tais ideias. Em prosseguimento à discussão anterior, em "La Vérité en peinture," Derrida volta a criticar as noções tradicionais de verdade na arte, argumentando que o significado de uma pintura não pode ser isolado da interpretação do espectador e dos contextos históricos e culturais que moldam essa interpretação, ao que chama de juízo estético:

Embora não contribuam para o conhecimento, os juízos estéticos, enquanto juízos, pertencem à única faculdade de conhecimento que os coloca em relação ao prazer ou desprazer segundo um princípio a priori. Essa relação entre o conhecimento e o prazer se revela aqui em sua pureza, já que não há nada a conhecer, mas justamente esse é o enigma, o enigmático (das Rätselhafte) no cerne do juízo (DERRIDA, 1978, p.50).

Ao comentar os preceitos de Kant, Derrida declara que, na apreciação da arte, existiria uma grande dificuldade em estabelecer princípios objetivos e universais, referindo-se à complexidade de conceituar ou justificar os juízos estéticos dentro das teorias de conhecimento e de estética, especialmente por causa da grande tensão que existe entre a subjetividade e a objetividade na avaliação do belo. Quando Kant declara que esta “grande dificuldade” de princípio se encontraria principalmente nos juízos estéticos, Derrida (1978, p.50) ressalta que esse seria o “exemplo principal” a dar sentido e orientar a multiplicidade, justamente por seu caráter enigmático que se encontra na linguagem e “no cerne do juízo”. Tal dificuldade em estabelecer princípios universais e objetivos para os juízos estéticos reflete uma tensão na

⁴⁸ Grifo do autor.

própria estrutura da linguagem e da comunicação estética, porque a arte e sua apreciação muitas vezes fazem emergir as limitações da linguagem convencional e das categorias racionais estabelecidas.

A abordagem tawadiana de leitura como um todo, especialmente partindo de sua percepção de caracteres japoneses, amplia as possibilidades de desafiar os limites entre as formas de arte, trazendo à fruição estética categorias tradicionalmente consideradas separadas por sua forma. Essas construções discursivas revelam uma lógica de diferenciação que ocorre não pela fixação, mas pela constante subversão e redefinição dos significantes, alinhando-se à noção de *différance* de Derrida, segundo a qual o significado seria sempre diferido e nunca plenamente presente.

Assim como lê os ideogramas por meio de ideias, e percebe as letras também por suas características “físicas”, traz à tona considerações amplas e profundas a respeito da capacidade de explorar a tradução de poesias entre os sistemas linguísticos ideogramático e alfabético, montando significados, efeitos de sentido e imagens textuais que permitem aproveitar, na literatura, a letra escrita como parte da arte, como nos ensaios *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* e *Die Krone aus Gras*. Ao transpor essas fronteiras de categorização, Tawada consegue aprofundar a experiência da arte na leitura e trazer à superfície as sensações despidas de suas categorias estáticas, criando uma leitura que remete ao que Derrida chamaria de pré-origens, capaz de ampliar as sensorialidades e possibilidades de apreciação, análise e fruição da arte.

Em “*Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*”, Tawada desloca o olhar do leitor do texto “original” em alemão para o outro lado, o do texto traduzido. Ela inicia o texto explorando a ideia de que a boa literatura seria, por sua natureza, intraduzível. Quando ainda não lia em alemão, tudo o que podia receber da obra de Celan vinha traduzido ao japonês. Seu fascínio pelos poemas, mesmo traduzidos, fazia com que se questionasse se aqueles poemas teriam realmente qualidade, já que se permitiam traduzir tão bem. Nessa altura, suas dúvidas não tratam sobre a concepção de representação em outra língua, mas sobre entender o texto traduzido como literatura – como arte. Conforme sua reflexão avança, ela entende que dizer que os poemas de Celan são traduzíveis não seria o suficiente: “Eu sentia, na verdade que eles olhavam para o japonês”⁴⁹. (TAWADA, 2015, p.125). Mais além, depois que já havia aprendido alemão, deparou-se com a tradução japonesa da obra *Von Schwelle zu Schwelle*, de Celan. As questões levantadas por Tawada se referem à legitimidade da literatura em tradução, e as formas

⁴⁹ *Vielmehr hatte ich das Gefühl, dass sie ins Japanische hineinblicken.*

artísticas que vai encontrar na transposição do poema fogem à ordem da leitura natural dos signos para entrar na apreciação de suas formas ideogramáticas em composição com suas possibilidades de sentido.

Tawada examina o encaixe das formas japonesas realizadas no poema celaniano pelo tradutor Mitsuo Liyoshi e conclui que esse poema e sua tradução conseguem demonstrar sua proposta de que existiria um abismo entre as línguas e, neste abismo, todas as palavras mergulhariam. Isto significa compreender que há um espaço intermediário de comunicação e transformação entre as línguas, um espaço em que os significados se misturam e se revelam livres para criação e recriação:

Depois que eu aprendi a ler literatura alemã no original, descobri que minhas impressões não eram uma ilusão. Deve haver um abismo [Kluft] entre as línguas no qual todas as palavras mergulham. Cada vez mais me ocupava com a questão do porquê as poesias de Celan poderem alcançar um mundo estrangeiro ao da língua alemã⁵⁰ (TAWADA, 1996, p. 126).

A ideia de que as línguas se relacionam entre si, evidentes para ela na análise entre o original e a tradução, evoca, entre outras ideias, a noção benjaminiana da afinidade entre as línguas. Segundo Tawada, na constituição da tradução japonesa das poesias da coletânea *Von Schwelle zu Schwelle*, na corporeidade do radical Tor 門 [portal; portão] se pode observar o poder do alcance do mundo estrangeiro das poesias de Celan (TAWADA, 1996, p. 127). A descoberta do uso do radical para a formação dos ideogramas sino-japoneses ilumina, para Tawada, a chave de sentido de toda a coletânea e, muito além disso, expressa a corporização da “traduzibilidade” da literatura de Celan (TAWADA, 1996), pois “todos os signos que são compostos pelo radical Tor têm, em um plano semântico, algo a ver com portal”⁵¹ [Tor] (p. 126).

Na análise da tradução japonesa da coletânea, Tawada constata sete ideogramas contendo o radical para portal 門. No título da coleção, não é difícil compreender a presença do radical 門, pois entende-se a sentença *Schwelle* 閾 como entrada, limite inicial, de modo que a palavra “portal” se encontra interligada, ou seja, um limiar que ilustra o fato de não se tratar de fronteiras específicas a serem atravessadas “mas o migrar de uma fronteira a outra”⁵² (TAWADA, 1996, p. 128). Na tradução do poema *Von Schwelle zu Schwelle* para o espanhol por

⁵⁰ *Nachdem ich gelernt hatte, deutsche Literatur im Original zu lesen, stellte ich fest, dass meine Eindrücke keine Täuschung waren. Es muss zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen. Umso stärker beschäftigte mich die Frage, warum Celans Gedichte eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen können.*

⁵¹ *wie z. B. 門(Tor), aber die meisten haben noch zusätzliche Bestandteile. Alle Schriftzeichen, die das Radikal >>Tor<< in sich tragen, haben auf der semantischen Ebene etwas mit Tor zu tun.*

⁵² *Es geht nicht darum, eine bestimmte Grenze zu überschreiten, sondern darum, von einer Grenze zu einer anderen zu wandern.*

José Luis Reina Palazón, admitiu-se esta ideia de portal, também presente na palavra *Schwelle*, conforme se observa no título *De umbral en umbral*. No poema “Ich hörte sagen” [Ouvi dizer], o radical localiza-se na composição da palavra ouvir 聞, ideia presente em toda a poética de Celan: portas, portais e entradas associam-se ao verbo ouvir, como no recorrente uso da palavra hebraica *Shibboleth*, cuja nomeação (que provém da parte de uma planta que contém grãos) nada tem a ver com o significado real com que foi usada. Na verdade, esse dizer marcava os efraimitas para a entrada na morte, e ouvir essa palavra era o que os identificava nessa jornada. No valor semântico do termo “ouvir” há - tanto em português quanto em alemão – conforme sugerido por Celan, a coexistência da imagem de umbral, limiar, assim como na formação da palavra *Hörschwelle* [Limiar auditivo], que seria a intensidade mínima de som que o ouvido humano é capaz de captar.

No título do terceiro poema da coletânea, “*Leuchten*” [luzir], vê-se um portal e uma pessoa embaixo dele, essa imagem traz o significado do termo luzir: 閃. A justificativa de Tawada para associar um portal a uma pessoa na interpretação do termo vem da ideia de que, na fonética da palavra “*Leuchten*”, o som “*ich*” [eu] está presente. Embora o pronome “*ich*” não apareça no poema, os conceitos relacionados, como “*mir*” [mim], “*du*” [você] e “*uns*” [nós], sugerem uma ideia de salvação por meio do conceito de uma irradiação que penetra e transforma. A presença do radical 門 segue na construção dos versos do poema *Mit Äxten spielen* [jogar com machados], em que a palavra *Stunden* [horas] é resultado da união dos símbolos para “tempo” e “entrelugar, em que entrelugar [*Zwischenraum*] é representado pela combinação de “sol” e “portal: 間. Nesse poema, Tawada lembra a frase de Scholem em “Autoridade religiosa e mística”, na qual prega que

quanto mais precisa é uma exegese mística, maiores são as chances de reconhecimento contínuo de um texto quando transformado pela tradução, mesmo em seu sentido literal. Torna-se um portal através do qual passa a mística, um portal que sempre se mantém aberto⁵³ (SCHOLEM apud TAWADA, 1996, p. 130).

Deduz-se que a figura do portal, sobretudo na cabala judaica, assume forte significação nos poemas de Celan. A *Mezuzá* (do hebraico, “umbral”), por exemplo, afixada a sete palmos do chão no umbral de portas e portais, faz lembrar aos judeus seu criador, e a passagem por esses portais (selados com um beijo em *mezuzá*) evoca a rememoração das orações. As colunas e portas têm a função de separar dois espaços, expressam a ideia de ascensão, unindo céu e

⁵³ *Je präziser solche mystische Exegese, desto größer die Chancen der fortdauernden Anerkennung des so verwandelten Textes auch in seinem Wortsinn, der nur das Tor bildet, durch das der Mystiker schreitet, aber ein Tor, das er sich immer wieder offenhält.*

terra, divino e mundano. Também na Bíblia, no livro de João, há diversas passagens sobre portas, sendo a mais significativa a auto-intitulação de Jesus como meio de chegar a Deus: “Eu sou a porta; qualquer pessoa que entrar por mim, será salvo. Entrará e sairá; e encontrará passagem” (BÍBLIA, João, 10, 9). O insistente portal ressurgido dos poemas na forma de seu radical na formação ideográfica sino-japonesa consiste não somente como um meio de constatação de uma traduzibilidade que remete a Benjamin e a revelação da intimidade das línguas, mas antes disso, configura uma união entre vida e morte, em que a passagem se abre em diferentes significações.

O encontro da alegoria do portal, presente na traduzibilidade dos poemas de Celan, converge com as ideias expostas em *Ethics and Politics of Translating* (2007) de Henri Meschonnic, que será retomado adiante, assim como com o paradigma de Benjamin e o conceito de *différance* de Derrida, de acordo com o qual o signo já não implicaria mais a possibilidade de recuperar a coisa a que se refere por meio do significado, sendo sempre recuperável. Segundo explicação de Nascimento (2001):

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 novos efeitos de contexto. Esse processo dinâmico é o que se reflete na análise de Tawada, que demonstra como o conceito de "portal" se adapta e se ressignifica através da interação entre diferentes sistemas simbólicos e linguísticos, evidenciando a fluidez e a transformação contínua do significado conforme descrito pelo conceito de *différance*.

Em outro texto em que analisa a materialidade da língua nas traduções de Celan, “Rabbi Löw und 27 Punkte” [Rabbi Löw e os 27 pontos] (2007), Tawada traz a misticidade da tradução de uma forma não sacralizada, mas como abertura para novas significações. Neste texto, ela faz uma conexão entre os elementos “fisionômicos” da interpontuação nas poesias de Celan e os significados que podem ser lidos a partir delas, que teriam a capacidade de se mover por entre os “portais” da tradução. Os textos de Celan, assim como a correspondente interpretação de Tawada, evocam uma forte conotação histórica e mística ao relacionar elementos alegóricos judaico-cristãos da produção poética do autor em seu caráter de aprofundamento em sugestões da história da criação dos livros sagrados, e a forma como esses elementos místicos poderiam

se transpor criativamente nas suas leituras de tradução.

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, poema⁵⁴, ética e política, sem esquecer que esses elementos são amalgamados pelo conceito de história em que se encontram. A análise de 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.

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

⁵⁴ 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).

– 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 *Sêfer 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- —⁵⁵ (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

⁵⁵ 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).

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 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* (2010), Meschonnic 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 (2010) 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 ⁵⁶ (MESCHONNIC, 2007, p.161).

Em “A coroa de grama” (2007), de modo próximo ao que faz em “O portal do tradutor 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 contém 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 que 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 cruzes⁵⁷ (TAWADA, 2007, p.66).

⁵⁶ *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.*

⁵⁷ *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.:*

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:

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 palavras⁵⁸ (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

葉, (ha = Blatt), 花 (hana = Blume), 茎 (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.

⁵⁸ 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 japanischen 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.

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: o significante perde seu sentido de uma forma perturbadora.

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 dos símbolos em entrelaçamento 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. Assim como fez na análise da tradução das poesias de Celan, em que, a partir de uma leitura de Gershom Scholem, a autora evidencia que, quanto mais precisa é uma exegese mística, em consonância com Meschonnic, maiores são as chances de reconhecimento contínuo de um texto transformado pela tradução, mesmo em seu sentido literal.

Conforme visto, nesse sentido, Tawada lança mão da imagem do portal, através do qual passa a mística, um portal que sempre se mantém aberto. Esse portal simboliza o trânsito dos objetos comunicativos entre diferentes universos, representando, em algumas vezes, palavras como pedras ou ainda a ideia do escritor-tradutor-criador como um deus, imagens que ressurgem 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 das fronteiras da consciência individual e coletiva.

Por isso, retome-se, a análise de Tawada sobre os ideogramas e suas implicações semânticas se ilumina quando vista em conjunto com o conceito de *différance* de Derrida. Nascimento explica ao comentar o conceito de *différance* de Derrida, como o autor 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, com formas alegóricas sua dificuldade em ler textos escritos com o alfabeto, 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.

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

3.2 Fantasmas e lacunas: o estranhamento e a reinvenção na tradução

Em 'Dança da língua,' a personagem-língua de Tawada percorre pacientemente um muro de letras que impede a fluidez de sua leitura, e descreve as palavras como obstáculos. Nesse processo, ela estabelece a instância da leitura a experiência de viver entre símbolos que não se alinham naturalmente com sua essência, que é retratada como sendo fundamentalmente linguística. Na ficção tawadiana, evidencia-se propositadamente a materialidade da língua,

dada, conforme se apresentou anteriormente, pelas dificuldades que a autora enfrenta no processo de reaprender 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 do movimento, e não da 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 mesmo o ato de colocar ou reproduzir letras no papel do ato de escrever em si. Em “E-mail für japanische Gespenster”(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 escrevo⁵⁹ (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

⁵⁹ *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. As letras são vistas simultaneamente como elementos de construção do texto e como obstáculos, e discute-se sobre o fato de a colocação das letras poder, por vezes, perturbar o fluxo da escrita, conduzindo a um conflito interior. Ao longo do ensaio, a autora utiliza amplamente a metáfora dos fantasmas para descrever as ideias e as imagens que surgem durante o processo de escrita. Estes fantasmas podem ser simultaneamente inspiradores e perturbadores, e o escritor tem de aprender a controlá-los para criar um texto claro e compreensível.

O computador, assim como o papel, é a base para a escrita de um texto, da mesma forma que o chão é base para a atividade da meditação. O papel, porém, aparenta ser mais estável, pois retém a marca da escritura mesmo quando o escritor tenta apagá-la com uma borracha, por exemplo. Ainda mais quando se pensa em antigos rituais que envolviam a tinta e a pena, a escrita deixava sua marca indelével e, mesmo um erro passava a compor o material trabalhado. A tela do computador, por outro lado, faz com que as letras pareçam ainda mais fantasmagóricas:

As letras na tela me parecem mais fantasmagóricas do que a escrita em papel, pois elas estão lá e, ao mesmo tempo, não estão. São apenas sombras na superfície da água eletrônica ou lembranças de objetos que uma vez se perderam na água. Não têm peso e podem estar aqui, agora e, no momento seguinte, aparecer em um lugar distante em outro computador, assim como os fantasmas poderiam.⁶⁰ (TAWADA, 1998, p. 37).

Para ilustrar e enriquecer a metáfora, Tawada mistura noções de ritual, ancestralidade e fantasmagoria com a tecnologia da tela do computador, explorando a interação entre os sistemas de escrita ao discutir as dificuldades de escrever em japonês nas teclas do computador. Introduzindo novas camadas de complexidade, a autora sugere que, na tela do computador, o ato de escrever em japonês se transforma em um ritual quase ancestral, em que os "fantasmas" das letras surgem para interferir no processo de composição. O simbolismo do fantasma, que tradicionalmente está ligado a noções de ritual e ancestralidade, é aqui ampliada e enriquecida pela presença da tecnologia, que cria um espaço em que os caracteres podem se tornar personagens espectrais que tanto ajudam quanto perturbam o escritor. Essa interação entre o ancestral e o tecnológico não só complica a escrita, mas também torna o processo de transcrição alfabética uma tarefa quase mágica, na qual o escritor deve lidar com o desafio de capturar o espírito das palavras sem ser subjugado pelos fantasmas que elas invocam.

⁶⁰ *Die Buchstaben auf dem Bildschirm wirken auf mich gespenstischer als eine Pinselschrift auf Papier, denn sie sind da und doch nicht da. Sie sind nur Schatten auf der Oberfläche des elektronischen Wassers oder Erinnerungen an Gegenstände, die einmal im Wasser verlorengegangen sind. Sie haben kein Gewicht und können jetzt hier sein und im nächsten Moment an einem entfernten Ort in einem anderen Computer erscheinen, so wie Geister es können.*

Ainda seguindo a fantasmagoria de “E-mail für japanische Gespenster”, 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”⁶¹ (TAWADA, 1998, p. 36-37).

Nesse oceano azul turquesa, a dimensão fluida em que os significantes se dissolvem, também mergulham as palavras do conto “A maçã e o nariz”, de *Überseetzungen* (2002). 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:

⁶¹ *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" ⁶²(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’”⁶³ (TAWADA, 2002, p. 17).

Essa ambiguidade e transformação dos caracteres são refletidas na experiência pessoal de Tawada com os novos “fantasmas” que encontrou quando passou a utilizar um computador. Retomando o ensaio sobre os fantasmas japoneses, Tawada (1998, p.38) explica que, ao começar a usar o computador, ela encontrou uma nova forma de “fantasmas”, que não se limitavam aos tradicionais, mas se manifestavam de maneiras inesperadas e desconcertantes. Ela descreve que, no Japão, os fantasmas podem ser classificados em três grupos principais. O primeiro grupo, chamado *Yōkai*, inclui espíritos com formas extraordinárias. O segundo grupo é composto por *Henge*, que são fantasmas que sofreram transformações e mudanças em suas formas. O terceiro grupo, *Yūrei*, engloba as almas dos mortos e as dos vivos que se separaram de seus corpos. Esses *Yūrei* costumam aparecer de forma direcionada para certas pessoas, frequentemente com uma mensagem, enquanto os *Yōkai* e os *Henge* estão mais associados a locais específicos.

Tawada relata que, ao interagir com a tecnologia, começou a ver caracteres ocidentais se transformando inesperadamente em ideogramas japoneses, fenômeno que atribui aos

⁶² *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.«*

⁶³ *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«.*

fantasmas. A experiência foi inicialmente perturbadora, pois esses novos fantasmas estavam interferindo no fluxo de seu texto. A manifestação de caracteres inesperados, que surgem e alteram o texto, representa a intrincada relação entre a escrita e os significados que se revelam, remetendo à complexidade dos diferentes tipos de fantasmas que menciona. Quando viu esses novos fantasmas pela primeira vez, Tawada descreve a sensação de estranhamento ao testemunhar os tremas alemães se metamorfosearem em ideogramas. Esses símbolos, que carregavam significados como "aplaudir", "atormentar" e "espirrar", pareciam ter vida própria, emergindo das profundezas do texto como se quisessem torturá-la e ao mesmo tempo se deleitar com isso. A ideia de que sob cada texto em alemão que ela escrevesse existissem inúmeros fantasmas ideográficos, prontos para emergir à superfície, a inquietou, até que ela percebeu que esses fantasmas talvez encarnassem imagens, ritmos e movimentos que precisaria suprimir para produzir um texto compreensível em alemão:

Quando vi esses fantasmas pela primeira vez com meus próprios olhos, eles me assustaram. Naquela época, as tremas alemãs, quando combinadas com “f” ou com “ch” transformavam-se repentinamente em ideogramas. Aplaudir, atormentar e espirrar eram os símbolos que apareciam no meio do meu texto. Era como se os pequenos fantasmas que viviam sob a superfície do texto quisessem me atormentar enquanto aplaudiam. Se houvesse incontáveis fantasmas ideográficos vivendo sob cada texto alemão que escrevi, eles poderiam aparecer na superfície por algum motivo. – Esta ideia me preocupou até que pensei que esses fantasmas talvez pudessem incorporar imagens, ritmos e tipos de movimentos que eu teria de reprimir para escrever um texto alemão compreensível⁶⁴ (TAWADA, 1998, p. 38-39).

Nos trechos mencionados, Tawada descreve a experiência de escrever em um computador que permite a alternância entre os sistemas de escrita ocidental e japonês, e como certos caracteres podem se transformar inesperadamente em ideogramas japoneses, criando espécies de *Buchstabengespenster* - fantasma de letras. Esses fantasmas aparecem subitamente no texto, perturbando a superfície do escrito e trazendo consigo significados imprevistos. Os significados que emergem de uma presença outra, ou que se metamorfoseiam na transposição material da língua em seus caracteres, podem ser entendidos como entidades que atravessaram os espaços de alquimia do *pharmakon* de Derrida.

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

⁶⁴ *Als ich zum ersten Mal mit eigenen Augen diese Gespenster sah, waren sie mir unheimlich. Damals verwandelten sich plötzlich deutsche Umlaute in Kombination mit „f“ oder „ch“ in Ideogramme. Jubeln, Peinigen und Niesen bedeuteten diese Schriftzeichen, die mitten in meinem Text auftauchten. Es war, als wollten die kleinen Gespenster, die unter der Textoberfläche leben, mich peinigen und dabei jubeln. Wenn unter jedem deutschen Text, den ich schreibe, zahllose ideographische Gespenster leben würden, die durch irgendeinen Anlass auf der Oberfläche erscheinen könnten. – Diese Vorstellung beunruhigte mich, bis ich auf die Idee kam, dass die Gespenster eventuell Bilder, Rhythmus und Bewegungsarten verkörpern, die ich – um einen verständlichen deutschen Text zu schreiben – unterdrücken musste.*

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 – 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. Da mesma forma que a experiência de Tawada ao interagir com os “fantasmas” da escrita revela uma transformação constante dos caracteres, o texto de Derrida mostra que a linguagem pode oscilar entre significados e narrativas ocultas. Essa interação entre presença e ausência, bem como a metamorfose dos significados, ressoa com a maneira como os “fantasmas” das letras perturbam e enriquecem o processo de escrita. As palavras de Tawada correspondem ao que Derrida aponta sobre a linguagem poder 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 críptica 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, 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 também 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 passado⁶⁵ (TAWADA, 2002, p. 31).

⁶⁵ *Computer: elektrisches Gehirn*

Kino: Institut für elektrische Schatten

schwindelerregend: in den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht

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 com o 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.

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”. A ideia de que a caneta seria capaz de roubar seus pensamentos remete à concepção do *mononoke*, comentada na palestra/ensaio “Tawada Yôko não existe”(2017)⁶⁶: o *mononoke* seria “uma espécie de espírito (de uma pessoa morta ou viva, ou de um demônio [yôkai]) que assombra (normalmente por meio de possessão espiritual) uma pessoa.

Lembra-se, ainda que o Japão “tem uma longa tradição de criaturas, monstros, fantasmas e demônios, que podem ser até benévolos ou neutros (não necessariamente bons ou maus,

Ohnmacht: Abenddämmerung der Vergangenheit.

⁶⁶ Essa palestra foi proferida por Tawada em japonês em 2004 na Conferência Anual da Associação de Estudos Asiáticos, em San Diego, Califórnia, Estados Unidos. A palestra foi transcrita e traduzida do japonês para o inglês por Douglas Slaymaker. Posteriormente, em 2017, Lúcia Collin Schon de Abreu traduziu para o português a versão inglesa de Slaymaker e a publicou na Revista *Translatio*, de Porto Alegre. A tradução conta com comentários de contexto às referências japonesas de Maria Luísa Vanik.

apenas sobrenaturais)”⁶⁷ (TAWADA, 2017, p. 209). A relação com a caneta do escritor reside na escrita da palavra *monogaki*, uma das utilizadas em japonês para designar o autor de uma obra e, não por acaso, a escolhida como preferida de Tawada. Literalmente, a palavra significaria “escritor de coisas”, e estaria semanticamente conectada (pelo *mono*) ao sentido de “coisas”. Sua outra parte estaria conectada ao japonês *kaku*, “a palavra usada para o ato de escrever com uma caneta tinteiro”, vinda da mesma fonte que *kaku*, “a palavra usada para o ato de cavar trincheiras, de arranhar e cavar sulcos na terra.” A ligação semântica descreve, portanto, um escritor que produz, sob o encantamento das “coisas”, aquilo que seu próprio instrumento decide colocar no papel:

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).

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.
 — Shōnen⁶⁸.
 — Sim, "schōnen" 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" ⁶⁹TAWADA, 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:

⁶⁷ Comentário de Maria Luísa Vanik em “Tawada Yōko não existe”, que adiciona: “Mononoke [もののけ] é normalmente escrito com o silabário hiragana. No entanto, pode ser escrito também em ideogramas, como 物の怪 ou 物の気 (respectiva e literalmente 'o mistério/a maravilha das coisas' e 'a energia vital/o espírito das coisas').”

⁶⁸ No texto em alemão, a palavra “shōnen”, 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.

⁶⁹ *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.*

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 cavalos⁷⁰ (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 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 linguageira” (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. Quando 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, que, ao lhe dar a 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

⁷⁰ *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*

essas palavras e fechar os olhos”⁷¹ (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 coisa⁷² (TAWADA, 2002, p. 34).

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”⁷³ (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 já lhe surgem ligados aos significantes, algo que exige um esforço no momento de os resgatar, de um lado 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”), de outro lado por terem 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

⁷¹ *Wahrscheinlich könnte ich dann nichts anderes machen, als diese Wörter aufzulisten und die Augen zu schließen.*

⁷² *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.*

⁷³ *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.*

uma pessoa. E com o que se parece uma pessoa numa frase em francês?⁷⁴ (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 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 vazio⁷⁵ (TAWADA, 2002, p. 33).

A transformação das letras, discutida anteriormente em relação aos fantasmas e ao conceito de *pharmakon*, mostra como essas entidades gráficas não apenas mantêm uma presença física, mas também podem evocar significados variados e inesperados capazes de provocar diferentes efeitos conforme são interpretadas em diferentes contextos. O jogo entre a ausência e a presença, o incorpóreo e o material, revela como as letras, apesar de sua essência comum, assumem formas diversas e adaptam-se aos ambientes culturais e subjetivos. Em um nível mais profundo, Tawada utiliza uma (sub)narrativa fantasmagórica para ilustrar essa dinâmica:

Cada letra é como as costas de uma pessoa. Ela pode se virar a qualquer momento. Um autor que acredita que seu próprio texto deve ser confiável até o último caractere está enganado: quando uma letra se vira, um rosto estranho aparece. Lembrei-me de uma história de fantasmas em que um jovem encontra, à noite, uma mulher que não tem olhos, nem nariz, nem boca. Assustado, ele foge e chega a um quiosque onde um velho prepara sopa de macarrão, de costas para ele. O jovem lhe conta sobre sua

⁷⁴ *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?*

⁷⁵ *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.*

experiência horrível. O velho, então, vira-se e pergunta se a mulher se parecia com ele: seu rosto é exatamente igual ao da mulher – como um pedaço de papel em branco⁷⁶ (TAWADA, 1998, p.39).

Assim, Tawada sugere que a aparente confiabilidade do texto pode ser desmentida pelas letras que, a qualquer momento, podem revelar facetas surpreendentes e inesperadas. Para fazer uma breve reflexão sobre a metáfora da folha em branco em Tawada, podemos observar que nos trechos apresentados, ela explora a relação complexa entre identidade, percepção e escrita. No primeiro trecho, a palavra *Weiß* em alemão, que significa tanto "branco" quanto "sei", é utilizada para ilustrar como o conhecimento pode transformar o "eu" em uma folha em branco. Aqui, o conhecimento é percebido como algo que reduz o "eu" a um estado de pureza e vazio, semelhante a um papel em branco.

No segundo trecho, a metáfora se expande para incluir a ideia de que cada letra é como as costas de uma pessoa que pode se virar a qualquer momento, revelando um rosto estranho. Essa comparação não só sugere a instabilidade e mutabilidade da escrita, mas também como o texto pode ocultar e revelar identidades. A folha em branco é novamente usada para enfatizar a natureza vulnerável e potencialmente oculta da identidade e da escrita.

Ambos os trechos destacam a ambiguidade e a fluidez da escrita e da identidade. A folha em branco pode simbolizar tanto o potencial criativo quanto a transformação constante. Enquanto o primeiro trecho se concentra na relação entre o conhecimento e a percepção do "eu" como uma tela em branco, o segundo amplia essa visão para mostrar a escrita como um espaço onde a identidade pode oscilar em seu jogo de acender e apagar significados. Tawada, assim, nos convida a refletir sobre a interconexão entre escrita e identidade, revelando como ambas são sujeitas a mudanças e interpretações que vão além da materialidade das letras e palavras.

No contexto da fantasmagoria, a metáfora da folha em branco ganha uma nova dimensão. Os fantasmas são descritos como entidades que podem emergir e transformar a realidade ao redor, assim como uma folha em branco pode ser preenchida ou interpretada de diversas maneiras. O conceito de se tornar uma garrafa vazia, que Tawada menciona em outros contos, complementa essa visão, sugerindo uma transformação contínua e uma abertura para novas formas e significados. Em última análise, tanto a metáfora da folha em branco quanto a

⁷⁶ *Jeder Buchstabe ist wie der Rücken einer Person. Er kann sich jederzeit umdrehen. Ein Autor, der glaubt, sein eigener Text müsste ihm bis zum letzten Buchstaben vertraut sein, täuscht sich: Wenn ein Buchstabe sich umdreht, wird ein fremdes Gesicht sichtbar. Ich erinnerte mich an eine Gespenstergeschichte, in der ein junger Mann nachts auf einem einsamen Weg einer Frau begegnet, die weder Augen noch Nase noch Mund hat. Erschrocken läuft er weg und kommt an einem Imbissstand vorbei, in dem ein alter Mann ihm den Rücken zugewandt Nudelsuppe kocht. Der junge Mann erzählt ihm von seinem schauerhaften Erlebnis. Der alte Mann dreht sich daraufhin um und fragt, ob die Frau so ausgesehen habe wie er: Sein Gesicht sieht genauso aus wie das der Frau – wie ein unbeschriebenes Blatt Papier.*

dos fantasmas ilustram a maneira como Tawada vê a identidade e a escrita como processos dinâmicos e em constante evolução, nos quais se entrelaçam a presença e a ausência, o conhecido e o desconhecido.

Ela sugere que, assim como um autor pode confiar que seu texto lhe será fiel até a última letra, ele pode se enganar, pois as letras podem revelar um rosto completamente estranho a qualquer momento. Essa metáfora destaca como as letras, embora corpóreas e essenciais, são também suscetíveis a metamorfoses e reinterpretações, refletindo a interseção entre o universal e o particular, o estático e o fluido, e como elas podem continuamente transformar-se em novas formas e significados conforme são lidas e compreendidas de maneiras diversas.

Ainda em “E-mail para fantasmas japoneses”, Tawada escreve sobre como as letras influenciam pensamentos ao escreverem elementos completamente diferentes daquilo está no pensamento. Há uma transformação entre o que se pensa, a linguagem natural é comunicativa, lógica e estruturada, e aquilo em que ela se torna no momento da escritura, algo incompreensível, fantasmagórico e onírico. Para Tawada, há uma confusão de signos que se transformam e se 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 é uma situação com a qual o escritor tem de se confrontar quando escreve, e vai fazer parte de sua produção artística.

Os fantasmas aparecem subitamente no texto, perturbando a superfície do escrito e trazendo consigo significados imprevistos. Esta manifestação inesperada dos caracteres pode ser remetida, novamente, ao *pharmakon* de Derrida, que encapsula a ambiguidade intrínseca da linguagem. Assim como o *pharmakon* pode significar tanto remédio quanto veneno, dependendo do contexto, os fantasmas de letras descritos por Tawada revelam a ambiguidade dos signos escritos, que podem carregar múltiplos sentidos e criar tensões inesperadas. A transformação dos caracteres em ideogramas representa uma forma de escrita que está além do controle direto do autor, refletindo sua duplicidade e a instabilidade, de modo semelhante à oscilação entre remédio e veneno no conceito de *pharmakon*. Tawada, assim, ilustra como a materialidade da escrita – neste caso, a interação entre diferentes sistemas de escrita – pode provocar uma variação contínua nos sentidos e nas interpretações, enfatizando a natureza ambígua e dual da linguagem que Derrida destaca em sua análise.

Ao concluir “E-mail a fantasmas japoneses”, Tawada retoma o fantástico – *Unheimlich* – e leva o *phármakon* a matar o próprio médico. Em primeiro lugar, Tawada (1998, p.39) lembra que “o computador é um lugar amigável para fantasmas. Quando se deseja escrever em japonês no computador, é necessário inserir o texto ou com a escrita silábica japonesa ou fazer a

transcrição com o alfabeto europeu. O computador então o converte em ideogramas⁷⁷; adverte, porém, que o resultado da transcrição nem sempre é correta e nota, principalmente, que ele separa os compostos de maneiras que não são as que gostaria: “Toda vez que escrevo a palavra "vagão-leito" ("shindaisha") – "shin" significa "dormir", "dai" significa "local de descanso" e "sha" significa "vagão" – o computador escreve "shinda" ("morto") e "isha" ("médico)”⁷⁸. O resultado é um médico morto pelos fantasmas da escrita - ou envenenado pela malignidade da escritura, em termos derridianos – conforme o texto segue:

De repente, aparece na tela um médico morto que ainda precisa ser enterrado. Mas se todos os mortos devido a erros de programação fossem enterrados na tela, ela logo se assemelharia a um cemitério pelo qual não gostaríamos de passar à noite. Foi então que me lembrei de um sonho que há muito tinha esquecido: estava deitada na cama de um vagão-leito e havia um homem deitado debaixo de mim. Embora não o conseguisse ver, sabia que estava morto e que vestia um jaleco branco. Assim, tocando nas teclas do computador é possível se recordar de um sonho esquecido⁷⁹ (TAWADA, 1998, p. 39-40).

Como resultado, a tela do computador se torna um cemitério de significados não realizados, roubados e subvertidos pelos fantasmas da escritura. Esses fantasmas, em consonância com a ideia do *phármakon*, manifestam-se quando a transcrição digital revela uma ambiguidade que transforma a escrita em um espaço em que o erro e o sentido se entrelaçam. No caso da narrativa, o computador, ao interpretar "vagão-leito" (*shindaisha*) como "morto" (*shinda*) e "médico" (*isha*), cria um espectro textual no qual o significado desejado se dissolve na presença de um erro que adquire autonomia e se incorpora na imagem do corpo do médico.

Essa noção de letras que se manifestam de maneira inesperada e incorpórea, como fantasmas, abre caminho para uma compreensão mais profunda da escrita. O jogo entre a ausência incorpórea dos fantasmas e a presença material das letras destaca a dualidade na percepção da escrita: enquanto na subseção anterior as letras tinham vida e corporeidade própria, neste elas se revelam de formas etéreas e inesperadas. Na seção seguinte, elas são apresentadas como partes integradas do ser humano, entidades capazes inscrever seus corpos no corpo humano, de modo a moldar e refletir identidades e expressões pessoais.

⁷⁷ *Der Computer ist ein gespensterfreundlicher Platz. Wenn man Japanisch mit dem Computer schreiben will, muss man den Text entweder mit japanischer Silbenschrift oder in der Umschrift mit europäischem Alphabet eingeben. Der Computer setzt ihn dann in Ideogramme um.*

⁷⁸ *Jedes Mal, wenn ich das Wort „Schlafwagen“ („shindaisha“) schreibe – „shin“ bedeutet „Schlafen“, „dai“ „Liegeplatz“ und „sha“ „Wagen“ –, schreibt der Computer „shinda“ („toter“) und „isha“ („Arzt“).*

⁷⁹ *Plötzlich liegt ein toter Arzt im Bildschirm, der noch begraben werden muss. Wenn man aber jeden Toten, der durch Programmfehler entsteht, im Bildschirm begraben würde, würde er bald einem Friedhof ähneln, an dem man nachts nicht gerne vorbeigeht. Da erinnerte ich mich an einen Traum, den ich schon längst vergessen hatte: Ich lag im Bett eines Schlafwagens, und unter mir lag ein Mann. Obwohl ich ihn nicht sehen konnte, wusste ich, dass er tot war und einen weißen Kittel anhatte. So kann man durch das Tippen auf die Computertasten einen vergessenen Traum ins Gedächtnis zurückrufen.*

4. AS LETRAS NOS CORPOS. INSCRIÇÃO E ASSINATURA.

Após reconhecer a capacidade das palavras e letras de se tornarem entidades física e metaforicamente tangíveis, e perceber que, como todo ser material, elas também podem se desmaterializar e até assumir formas etéreas e fantasmagóricas, neste capítulo, os corpos se confundem e as letras se inscrevem no corpo humano. Tawada descreve a relação entre a escritura das letras e a formação da identidade do indivíduo como uma interconexão profunda, de um modo que as letras não figuram mais como símbolos, mas como extensões do corpo e da consciência.

Nas narrativas de Tawada, como se investiga na primeira seção, os personagens podem ter seus corpos compostos por letras, ou podem ser fisicamente feridos por elas. Podem, até mesmo, correr o risco de ter seu corpo desmontado em um alfabeto ou perfurado por um túnel, caso a letra seja um “O”. O formato dos caracteres, incluindo símbolos e sinais entra em evidência nas explorações e aventuras tawadianas. Grande destaque se dá, aqui, às suas considerações sobre a letra O, porque elas exemplificam as muitas maneiras de como a linguagem e a identidade se entrelaçam na experiência humana. As letras não são apenas símbolos gráficos, mas elementos que evocam uma série de significados e sensações, como a ideia de abertura, de vazio, e mesmo de dor. Por meio das mais diversas imagens e metáforas, Tawada explora a fragilidade do corpo e o quão complexa é a subjetividade, ilustrando o grande impacto que a linguagem e a escrita exercem na sua formação.

A discussão, na segunda seção, encaminha-se no sentido de demonstrar o impacto que as línguas exercem na percepção dos sujeitos, tanto de si como do outro, bem como o potencial de transformação da linguagem no corpo e na subjetividade dos indivíduos. Toma-se como base a análise do livro *Überseetzungen*, que abrange densamente a relação entre a tradução e a transformação da identidade. Por meio de estruturas narrativas que evocam o universo onírico, Tawada demonstra como elementos simbólicos e imaginários contribuem para a construção das individualidades, destacando a conexão entre a experiência corporal e os desejos inconscientes. Desde o título até a estrutura dos capítulos, a obra revela como o ato de traduzir implica uma contínua negociação entre línguas e culturas, moldando diretamente o sujeito, e suas narrativas e reflexões ilustram como o processo tradutório pode ser tanto literal quanto simbólico e atuam diretamente nas experiências e percepções dos indivíduos em relação a si e ao mundo.

Desse modo, o capítulo busca sublinhar como a autora utiliza a linguagem em toda sua materialidade tanto como um meio de expressão quanto uma força que molda a experiência, além de oferecer perspectivas sobre a produtividade da análise da linguagem e da tradução no

âmbito da teoria, enfocando como esses elementos atuam como espaços de transformação e criação artística.

4.1 Túneis e feridas: a linguagem como inscrição no corpo

Em Tawada, os “corpos” das letras e da escrita assumem uma qualidade tão material quanto o corpo humano. A língua, enraizada nas camadas mais profundas da consciência, funde-se com essa consciência no momento em que o sujeito se exprime, emergindo como uma manifestação tangível de seu ser. Em determinados cenários, as letras alfabéticas são retratadas como corpos independentes, dotados de autossuficiência e características próprias, e são, de certa forma, indivíduos plenos. Em outras passagens, a autora/narradora apresenta indivíduos como corpos compostos de letras, seja ao se descrever ou ao retratar personagens como Zoltán Kodály. No conto “Zungentanz”, a personagem/língua de Tawada encontra, em uma de suas camadas narrativas oníricas, o músico húngaro. Sua pele estava transparente, e podiam-se ver que suas veias desenhavam formatos de letras. Ela pergunta se seriam tatuagens, mas ele responde ser assim “por natureza” (TAWADA 2002, p.13). Nessa situação, assim como o corpo humano, as letras, como uma assinatura (in)corpórea, expressam e moldam uma identidade.

No primeiro caso, 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”⁸⁰ (TAWADA, 1998, p.28). No segundo caso, atribui-se às letras uma proximidade com a natureza, 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:

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).

⁸⁰ *Denn Schreiben heißt zunächst, Buchstaben zu setzen und damit alphabetische Körper in die Welt zu setzen, ohne an ihre unbeschränkte Verwandlungsfähigkeit zu denken.*

Deste modo, as letras mantêm seu padrão volúvel de comportamento, tanto na natureza quanto na natureza do corpo. Em Tawada, os limites entre o corpo carnal e o corpo alfabético – uma construção quimérica na qual as letras se tornam uma extensão física do ser – se apresentam difusos na (auto)descrição da autora. Ela relata uma ocasião em que palestrava sobre suas impressões a respeito da letra "O", mencionando como essa letra evocava em sua mente a imagem de entradas e saídas de túneis em nomes de localidades como "Airolo", "Lavorgo" e "Corno". Ao final da palestra, um ouvinte lhe chamou a atenção para o fato de que seu nome autoral, Yoko, continha duas vezes a letra "O". Nesse momento, a autora descreve o poder da escrita atravessando sua carne e o perigo iminente de ver seu ser se transformar 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” (TAWADA, 1998, p. 29). Para se proteger dessa fatalidade, ela reescreve 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 alfabeto⁸¹ (TAWADA, 1998, p. 29).

O perigo do desmonte de seu corpo em alfabeto ou sua perfuração pelo “O” de um texto pode ser interpretado à luz das noções de significante na psicanálise de Lacan. Lacan (1998, p.506) propõe que o símbolo é sempre uma “peça quebrada”, uma entidade fragmentada que reflete a natureza arbitrária da relação entre significante e significado. Essa arbitrariedade é vista na descrição de Tawada, que, ao sentir seu corpo ameaçado de se transformar na letra “O”, reconhece o poder da escrita de atravessar e transformar sua carne. No entanto, ela encontra uma forma de resistência ao reescrever mentalmente seu nome em ideogramas, símbolos que ela percebe como preenchidos de significado e, portanto, menos vulneráveis ao desmonte. Na teoria lacaniana, o significante é uma unidade isolada que não carrega significado intrínseco, mas funciona como um elemento determinante na estrutura do discurso e na constituição do

⁸¹ *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.*

sujeito, que Lacan descreve como o "sujeito do inconsciente", representado por uma cadeia de significantes (LACAN, 1998, p. 508). Desse modo, Lacan sugere que o significado, em sua essência, não quer dizer nada por si; ele é um signo de arbitragem entre significantes⁸². Esse conceito se manifesta quando Tawada, ao evitar a desintegração de seu ser em um alfabeto volátil, transforma seu corpo em ideogramas que, ao contrário das letras latinas, não se desintegram tão facilmente. Assim, a defesa de Tawada contra a fragmentação pela escrita faz ecoar a ideia lacaniana de que a unidade e a reciprocidade entre significante e significado não são naturais, mas construídas, mantendo um controle simbólico, ou "*imperium*" (LACAN, 2007, p.20), sobre o corpo.

Esta noção de significante, especialmente no contexto da obra de Lacan, portanto, refere-se a um elemento da linguagem que carrega um sentido não necessariamente fixo ou unívoco. Lacan (2007), então, argumenta que o significante é fundamental para a constituição do sujeito e do corpo no ser falante, aquilo que garante a unidade do corpo — a qual, por sua vez, não é dada de forma natural, mas sim mediada pela linguagem. O significante não se limita a mera representação, ele afeta profundamente a experiência corporal do sujeito, ao introduzir uma dimensão psíquica e simbólica que ultrapassa a visão do corpo como simples organismo. Esse deslocamento de causalidade, de uma base orgânica para uma base psíquica, implica que a experiência do corpo e do sintoma é mediada pela linguagem. Portanto, o significante desempenha um papel crucial na formação da subjetividade, moldando a maneira como o sujeito percebe e se relaciona tanto com seu corpo quanto com o mundo externo. Em última análise, na perspectiva lacaniana, o significante não só estrutura a linguagem, mas também configura a experiência corporal e a subjetividade.

Dessa forma, a experiência descrita por Tawada, na qual seu corpo parece à beira de se transformar em uma letra, revela o poder disruptivo do significante na formação do sujeito. A letra "O", que ela sente perfurando seu corpo, exemplifica a capacidade do significante de desestabilizar a unidade do corpo e da identidade. No entanto, ao recorrer aos ideogramas para reescrever seu nome, Tawada efetua um gesto que poderia ser entendido como uma tentativa de reverter essa fragmentação simbólica, buscando um refúgio na referida materialidade mais estável dos ideogramas. Essa escolha não apenas evita o perigo do desmonte em um alfabeto

⁸² Lacan usa a metáfora da "barra da significação" para ilustrar a separação entre significante e significado, indicando que o significante, como o termo "árvore", nunca se agrafa a um significado fixo e, portanto, o significado está sempre em constante deslizamento e dependente da articulação com outros significantes (PEREIRA, 2005, p. 19). Valdir Flores complementa essa ideia ao afirmar que Lacan desloca o foco do esquema saussuriano, atribuindo ao significante uma posição primária e autônoma, de modo que o significado se torna um efeito do significante, e não o contrário (FLORES, 1999, p. 162). Essa perspectiva evidencia a supremacia do significante na construção do significado e a complexidade da interação entre os dois conceitos.

volátil, mas também subverte a arbitrariedade inerente ao sistema de significantes, como sugerido por Lacan. A linguagem, então, não apenas molda, mas também ameaça e reconfigura o corpo e a subjetividade, em um processo contínuo de negociação entre o simbólico e o corpóreo, entre aquilo que é dito e escrito e aquilo que é vivido.

Prosseguindo com a questão da perfuração do corpo pela letra “O”, como descrita por Tawada, também é possível relacioná-la à noção lacaniana de “letra”, que vai além do significante e toca uma dimensão mais profunda da experiência subjetiva. Conforme Lacan (1998, p. 496), a letra não pertence à ordem do signo comum, mas à da “assinatura” — uma escrita no corpo que evoca o enigma e se aproxima do real, uma dimensão que escapa ao significante e à linguagem estruturada. A experiência de Tawada, ao sentir o “O” atravessando seu corpo, revela uma manifestação dessa escrita no corpo, onde a letra se torna uma marca indelével que ameaça a integridade do sujeito. Lacan sugere que a letra, nesse contexto, está intimamente ligada ao que define como sintoma⁸³, funcionando como um furo ou uma falta na linguagem que se inscreve no corpo e na subjetividade. Esse furo, representado pela letra “O”, evidencia a tensão entre o corpo material e a linguagem, apontando para uma dimensão do real que desafia a organização simbólica e de significante. Assim, a letra, ao se distanciar da função significante, revela um aspecto mais sombrio e enigmático da experiência humana, na qual o corpo se torna o campo de uma escrita que inscreve o inefável, o incompleto, o que não pode ser plenamente capturado pela linguagem.

A letra “O” é um objeto frequentemente explorado nos textos de Tawada. Ivanovic (2010) observa que esse caractere não se destaca apenas em suas obras escritas em alemão, mas também em várias outras linguagens e sistemas de escrita. Tawada utilizaria as equivalências figurativas e a semântica básica da letra “O” como marcações produtivas de signos, enxergando nela “um significante para o que possibilita entrada e saída, a passagem, algo que significa — como túnel, como abertura genital feminina, como ferida” (IVANOVIC, 2010, p. 1). Essa abordagem reflete o desdobramento do “O” tanto como símbolo de abertura quanto como causa de dor, analogamente aos movimentos físicos e aos gestos da escrita. Bay (2010, p 156) reforça

⁸³ O sintoma, na perspectiva lacaniana, é um conceito central que se refere a uma manifestação do inconsciente que se expressa no corpo e está intimamente ligado ao desejo. Lacan define o sintoma como um "acontecimento de corpo", indicando que ele não é apenas uma expressão de um problema psicológico, mas também uma experiência corporal intrinsecamente relacionada ao gozo e à subjetividade do indivíduo. O sintoma é visto como uma significação que se relaciona com o Outro, carregando uma mensagem que pode ser decifrada na análise, revelando aspectos do desejo e da falta que o sujeito experimenta. Lacan enfatiza que o sintoma é uma forma de comunicação que expressa o que não pode ser dito diretamente. Além disso, o sintoma está ligado à estrutura simbólica que organiza a experiência do sujeito, sendo considerado uma forma de resistência ao desejo, na medida em que pode representar um conflito entre o que o sujeito deseja e o que é socialmente aceitável ou possível.

essa perspectiva ao destacar que "nenhuma outra letra exerce em Tawada um fascínio comparável. Seus textos estão repletos de 'Os' e de reflexões sobre o 'O'. Isso não é coincidência, mas sim um programa poético, e de tal forma que se pode, sem exagero, falar de uma poética do 'O'". Portanto, a insistência na letra "O" nos textos de Tawada não só revela sua relevância simbólica, mas também reforça a ideia de uma construção poética deliberada em torno desse caractere.

Essa construção poética deliberada em torno da letra "O" também se ilustra de maneira concreta em "Uma história de disco", de *Überseesungen*. Neste texto, a letra "O" assume múltiplas associações, ligando-se ao destino da narradora, a cidade de Toronto, aos dispositivos de gravação como disquetes e CDs, e aos discos da coluna vertebral. A narrativa inicia-se com a reflexão sobre a sensação de confinamento e desconforto do corpo em um avião, o que estabelece o tom para a exploração dos temas associados ao "O" ao longo do texto. Em seguida, a narradora expressa sua satisfação com o alfabeto ao chegar a Toronto:

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 oval⁸⁴ (TAWADA, 2002, p. 115).

A seguir, a personagem menciona ao anfitrião que a dor nas costas é um efeito da viagem, e ele lhe explica, em inglês, que a dor advém dos 'discos' da coluna vertebral. Tawada, empregando sua ingenuidade fictícia, responde que não possui "nem disquetes nem CDs de música e, com certeza, nenhum CD-ROM" em seu corpo. Contudo, reflete que, em outras línguas, CDs podem não se associar aos discos vertebrais; em inglês, por exemplo, 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."⁸⁵ (TAWADA, 2002, p. 116).

Assim, na narrativa de Tawada, a letra "O" se entrelaça com a experiência corporal e o prazer simbólico, revelando-se como um elemento fundamental que traz à tona memórias e significados variados. A letra que se inscreve no corpo, pode ser representada, por outro lado, por um indivíduo que surge por meio da representação direta em sua nomeação pelo "O", como

⁸⁴ *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.*

⁸⁵ *Darin sind alle Körperhaltungen gespeichert, die man im Leben eingenommen hat. Und immer, wenn eine Diskette aus der Wirbelsäule herausspringt und auf der Nervensaite reibt, wird eine schmerzhafte Musik gespielt.*

no ensaio “Kleist em japonês” (2007). Nesse texto, Tawada explora a forma gráfica da letra e observa que, na tradução japonesa de “A Marquesa de O”, o “O” é preservado, um fenômeno raro. Ela destaca que a letra “O” remete à ausência e ao vazio, similar ao número zero, e reflete sobre a ausência de “Os” nas traduções japonesas. Tawada argumenta que, ao enfrentar a intraduzibilidade, foi capaz de refletir mais profundamente sobre a letra “O”, que representa uma abertura e uma ressignificação. Como proposto em seções anteriores, a teoria e a poética da tradução desenvolvidas por Tawada, seguindo Benjamin, valorizam o conceito de portas e aberturas na traduzibilidade e legibilidade dos textos literários. O “O” em seus textos não funciona apenas como um símbolo de passagem, mas também como um meio de explorar a estrangeiridade e a tradução, transformando-se continuamente através das diversas camadas de interpretação e tradução.

Essa abordagem se manifesta de forma literal em *Dança da Língua* (2002), em que um espaço para a libertação e para o gozo se abre através do "O" inserido no meio de uma palavra que, não por acaso, é a palavra *Wunsch* – "desejo", em alemão. No conto, a personagem principal acorda transformada em uma língua "nua, cor-de-rosa e insuportavelmente úmida". Trata-se de um sonho que contém, em si, outras camadas oníricas. Em uma delas, a protagonista encontra o músico húngaro Zoltán Kodáli, que se dispõe a ajudá-la a resolver o grande problema de sua vida, a "doença" de uma língua: não conseguir pronunciar as palavras estrangeiras corretamente. Por mais que tentasse se libertar da pronúncia japonesa, não conseguia pronunciar palavras alemãs como *Wunsch* (desejo) ou *Mensch* (indivíduo), porque as palavras em japonês apresentam sempre uma vogal entre as consoantes. Zoltán, no sonho, tem seu corpo transparente e composto por letras, que fluem como uma corrente por dentro de suas veias, visíveis. A solução da personagem é simples: inserir um "O" no meio da palavra e, assim, conseguir pronunciá-la: "Wunosch".

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! “Wunosch” eu conseguiria falar sem dificuldades. Então porque eu não posso ter um “Wunsch” (desejo) no lugar de um Wunsch? Se um dia eu não precisar mais do “o”, eu o deixo de lado. Até lá, vou ficando com o meu “Wunosch”. 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 “Mensch” (indivíduo), pois nela existe um “n” sozinho. “Menosch!”, 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 paladar⁸⁶ (TAWADA, 2002, p. 14).

A mesma lógica se aplica à palavra *Mensch* (indivíduo). Enquanto a insistência na pronúncia sem acento tenta apagar o traço de estranheiridade na fala da personagem em primeira pessoa, o “O” inserido é capaz de romper esse bloqueio. Ao desviar-se da norma linguística e deixar espaço para a estranheza da personagem, abre um espaço na palavra “*Wunsch*”, permitindo a entrada do desejo. Esse “O” estrangeiro, que une linguagem e desejo, possibilita também o ato de escrita e a explosão em que culmina o texto. Quando ela finalmente consegue, o desejo de libertação, antes represado pela impossibilidade de expressar o significante corretamente, realiza-se em uma explosão sensorial, e o gozo das palavras líquidas flui a partir da abertura do túnel “O” exatamente no “indivíduo” e no “desejo”. Assim, o “O” funciona como um túnel que liberta o desejo estrangeiro, tornando-se uma via de transição e libertação e destacando ainda mais sua função como símbolo de abertura e passagem na obra de Tawada.

Retomando Lacan, pode-se observar que o conceito de “O” e sua função simbólica estão intrinsecamente ligados ao entendimento lacaniano do corpo, do sintoma e do desejo. Lacan descreve o sintoma como um acontecimento do corpo que está profundamente enraizado no gozo e no desejo. Conforme proposto, o corpo, para Lacan, não é apenas o lugar do gozo, mas também um campo de inscrição significante, em que a falta e o desejo se manifestam. Esse corpo lacaniano é um corpo esvaziado de seu gozo, destacando a interdependência entre o simbólico e o real, e como o desejo se manifesta nesse espaço vazio. Deleuze e Guattari, por sua vez, oferecem uma perspectiva complementar com sua noção de Corpo sem Órgãos (CsO). Para eles, o desejo não é uma mera representação de um objeto faltante, mas uma atividade produtiva e experimental incessante. O Corpo sem Órgãos transcende a estrutura simbólica e a representação, permitindo uma nova forma de pensar o corpo como um espaço de intensidades e fluxos. A partir dessa lógica, o “O” inserido na palavra “*Wunsch*”(desejo) funciona como um

⁸⁶ *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 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. »Menosch!«, 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.*

túnel que não apenas permite a expressão do desejo, mas também desencadeia um fluxo de gozo e transformação, desafiando as limitações do corpo e da linguagem. Nesse processo, a letra "O" transcende sua função simbólica, tornando-se um meio de libertação e expressão do desejo, ideia que Tawada ilustra ao transformar um signo pictográfico em um signo fonográfico, criando uma abertura que engaja a realidade de modo a distorcer o sentido e gerar novas formas de compreensão e expressão.

Essa concepção do "O" como uma forma de lidar com o real e explorar novas dimensões do desejo e da identidade encontra ressonância na análise de Gabrakova (2010) sobre o conto "Saint George and the Translator" de Tawada. No texto de Tawada, a metáfora da ferida e a tensão entre a superfície do texto e o corpo do tradutor são exploradas para refletir a luta intensa da tradutora com a linguagem e sua própria identidade. A narrativa, centrada na figura de uma tradutora em um processo profundo de tradução, simboliza a desconexão e a ausência, que se manifestam na perda de um envelope contendo sua tradução. Essa perda é descrita como uma "ferida" que se expande, refletindo a dificuldade de traduzir não apenas palavras, mas também significados e emoções.

A narrativa inicia com uma "abertura" literal e metafórica, onde a sintaxe fragmentada e a sensação de dilaceração transmitem um choque físico e emocional. Esse impacto é intensificado pela representação da língua estrangeira, que a narradora-tradutora transplanta palavra por palavra para a página, comparando sua caneta-tinteiro a uma faca:

... in, approximately, ninety percent, of the victims, almost all, always, on the ground, lying, shown as, desperately raising, heads, on display, are, attack weapons, or, the points of, in their throats, stuck, or...

Gripping my fountain pen as if it were a knife I looked out the window (TAWADA, 2007, n/p).

A relação entre a tradutora e o texto é profundamente física; a autora utiliza metáforas que associam a tradução a uma experiência corporal. A tradutora é descrita como alguém que "agarrando a caneta-tinteiro como se fosse uma faca", e sugere que o ato de traduzir é quase uma forma de ferir ou esfaquear o texto, refletindo a intensidade do processo. Ao longo do texto, observa-se que a ideia de que as palavras podem deixar marcas no corpo é central, enfatizando que a tradução é uma experiência emocional e visceral. A narrativa culmina em uma transformação, na qual a tradutora se vê não apenas como uma mediadora entre línguas, mas como alguém que é afetada e transformada pelo próprio ato de traduzir. A ferida do texto se torna uma ferida do corpo da tradutora, simbolizando a interpenetração entre a linguagem e a experiência pessoal, mediada pelo ato da escritura.

Gabrakova (2010, p. 387) traça um paralelo com a lança de São Jorge, explorando as camadas geográficas, textuais e corpóreas da narrativa-tradução para impulsionar essa interpenetração mútua. O choque entre a lança de São Jorge e a garganta do Dragão, transferido para o contato da caneta em forma de faca com a página, inverte a ferida do texto, transformando-a em uma ferida que se dirige para o próprio portador do objeto pontiagudo – o tradutor.

Essa ferida textual se manifestaria fisicamente no corpo do tradutor, cuja primeira reação ao escrito e ao traduzido é uma comichão no braço, seguida de uma sensação de ardor no lábio superior. Trata-se de uma tradução que se dá da superfície da página para a superfície do corpo, em que a escrita carrega o peso simbólico da tradução e se inscreve na carne, criando uma experiência sensorial que funde o corpo com o texto. A narrativa-tradução, assim, não apenas reflete sobre a transposição de significados entre línguas, mas também sobre a transformação física e emocional que ocorre no corpo do tradutor, cujas camadas se entrelaçam com as do texto em um processo de profunda interpenetração.

De acordo com Gabrakova (2010, p. 388), a letra "O" na obra de Tawada possui uma ambivalência semelhante ao *punctum* de Kandinsky, que, como ponto geométrico, simultaneamente representaria uma existência material e imaterial. Assim como o *punctum*, o "O" em Tawada atuaria como símbolo tanto do "aberto/fechado" quanto do "sagitário" na iconografia de São Jorge, refletindo uma dualidade que interrompe o fluxo contínuo do discurso. Esse ponto, ao mesmo tempo, marcaria uma transição entre diferentes existências e níveis de significação, funcionando como um espaço de interrupção e abertura, onde a materialidade da linguagem encontra a imaterialidade do significado. Gabrakova destaca que essa interrupção não seria apenas um vazio, mas um portal simbólico, um momento de passagem entre mundos, capaz de redefinir a relação entre o autor, o texto e o tradutor, integrando a ferida do texto com a corporalidade do tradutor.

Para Kandinsky, que remonta ao latim "origo", de início ou origem, o ponto geométrico, marcado pelo símbolo "O", é o elemento-arquétipo da pintura e da xilogravura. Para o narrador-tradutor de Tawada, esse "O" da origem é transposto para o rosto do autor do original. Em vários momentos, o autor intervém no processo de transposição, partilhando com o tradutor o espaço dos sítios vulcânicos pós-erupção. Um "O" em branco que o tradutor vê no rosto da autora durante o seu primeiro encontro é descoberto como resultado de um olhar que busca uma ferida: "Parece que tenho um corte na cara?", perguntou a autora. Cautelosamente, olhei para ela. Não

vi nada que se parecesse com um ‘corte’, nem sequer uma cara, apenas um espaço em branco com a forma da letra "O"⁸⁷ (TAWADA, 2007, n/p).

Essa imagem do “O” no rosto da autora reforçaria a ideia de que a origem do texto, assim como o ponto geométrico em Kandinsky, é um espaço vazio, um lugar de potencialidade e abertura. O “O” não apenas marca a ausência, mas também o espaço onde algo novo pode surgir – seja uma ferida, uma cicatriz, ou uma nova tradução. Ao olhar para o rosto da autora em busca de uma ferida, o tradutor encontra o “O” como símbolo dessa origem em branco, um ponto de partida no qual a escrita, o corpo e o desejo se encontram e se sobrepõem. O “O”, portanto, funciona como um portal que liga o corpo do autor, a ferida do texto e a experiência corpórea do tradutor, formando um ciclo contínuo de criação, transformação e tradução.

No conto, também se faz a relação da palavra vítima com a letra “O”: “A palavra para ‘vítima’ começava com um ‘O’. Percebi que havia vários ‘O’s espalhados pela primeira página. Ou talvez fosse melhor dizer que a página estava cheia de buracos corroídos pela letra ‘O’” (*Facing the Bridge*, 113). A palavra vítima, em alemão, inicia com a letra O: “Opfer”, e essa imagem evoca a ideia de que o “O” não apenas representa a letra, mas se torna um símbolo de ausência e sacrifício, refletindo a transformação linguística no processo de tradução. No contexto da tradução, o "O" aparece como um ponto de impacto, onde a língua estrangeira e a língua materna se encontram, gerando fricção e mudança.

Nesse sentido, o ponto no texto de Tawada e a ferida no corpo do tradutor podem ser entendidos como acontecimentos no sentido deleuziano — eventos que se desenrolam na superfície, trazendo novas possibilidades e paradoxos do sentido. A relação entre o corpo e o texto, evidenciada pela "ferida" do tradutor, espelha a lógica do sentido de Deleuze, onde o acontecimento e a revelação se entrelaçam. A metáfora da "ferida" no corpo do tradutor, portanto, não apenas reflete as tensões da prática da tradução, mas também exemplifica a complexidade e a profundidade do sentido, que emerge da interação entre a superfície e o incorporal.

Assim, a proposta de Gabrakova, que relaciona a iconografia de São Jorge com a ideia de que o ponto, simbolizado pela lança, é mais do que um simples elemento de ferimento—mas uma abertura ativa que provoca choque e transformação—encontra ressonância nas ideias de Deleuze sobre o acontecimento. Avançando-se na proposta do autor, Deleuze sugere que o acontecimento não é meramente uma representação física, mas uma manifestação incorporal que, embora sem existência física concreta, afeta e transforma os corpos ao longo de sua

⁸⁷ „Does it look like there's a cut on my face?" asked the author. Cautiously I looked up at her. I saw nothing like a "cut" not even a face just a blank space shaped like the letter "O".

extensão. Nesse sentido, o ponto no texto de Tawada, que atua como uma interrupção e reconfiguração, pode ser compreendido como um acontecimento no sentido deleuziano — um evento que se desenrola na superfície do texto e revela novas possibilidades de significado e experiência. Assim como Deleuze descreve o sentido como uma entidade não existente que mantém uma relação essencial com a linguagem, mas que opera na fronteira entre as proposições e as coisas, o ponto de impacto na tradução pode ser visto como um espaço onde ocorre essa fricção entre línguas, gerando um "vapor incorporal" que transcende o significado literal das palavras. A "ferida" que a tradução impõe ao corpo do tradutor é, então, comparável ao acontecimento que Deleuze descreve — uma abertura na superfície do corpo que, embora aparentemente superficial, carrega consigo uma capacidade de revelar aspectos profundos e paradoxos do sentido.

A metáfora da "ferida" no corpo do tradutor, alinha-se, ainda, à noção deleuziana de que "o mais profundo é a pele", uma superfície de fronteira que faz passar daquilo que é corpo para aquilo que é incorporal (DELEUZE, 2007, p. 11). A experiência do tradutor, ao lidar com o choque entre a língua estrangeira e a língua materna, pode ser vista como um acontecimento que se desenrola na superfície do corpo, provocando uma reconfiguração que revela, ao mesmo tempo, a complexidade e as tensões inerentes à prática da tradução. Este ponto de interseção entre a linguagem, o corpo e o significado, portanto, não apenas reflete as tensões presentes na prática da tradução, mas também exemplifica a lógica do sentido de Deleuze, onde o acontecimento e a revelação se entrelaçam em uma dinâmica de ferir e revelar.

A lógica do sentido discutida por Deleuze pode oferecer outra perspectiva adicional sobre esse fenômeno. Deleuze (2007, p. 23) define o sentido como "o exprimível e o atributo do estado de coisas". Nesse contexto, o acontecimento, que é o atributo incorporal, relaciona-se diretamente com o sentido. Argumenta ainda que o sentido, sendo uma entidade não existente, mantém relações específicas com o não-senso e com a superfície dos corpos. Ele indica que os acontecimentos, ao percorrer a extensão corpórea, ou de pele, cortam e mortificam os corpos sem adentrar em profundidade (DELEUZE, 2007, p. 11). Assim, o ponto de impacto no texto de Tawada pode ser visto como uma manifestação dessa lógica do sentido, onde o acontecimento se revela na superfície do texto e do corpo.

As ideias de Deleuze sobre a dinâmica entre diferentes elementos que configuram o sentido e a experiência, tanto no corpo quanto na linguagem, enfatizam a fluidez e a transformação constante, em vez de uma estrutura fixa de significação. Já Lacan contribui com a noção de que a letra atua como uma marca que organiza o simbólico, delimitando significados e identidades. Assim, a lógica do sentido discutida por Deleuze, que considera o sentido como

algo emergente na superfície dos corpos, em conjunto com a teoria lacaniana da letra e da assinatura, que propõe a letra como um elemento fundamental que delimita e estrutura o campo do simbólico, oferece uma perspectiva enriquecedora sobre o papel dos caracteres na escrita de Tawada. Os caracteres podem ser vistos como aberturas que desmantelam as estruturas corporais e culturais, criando lacunas e buracos no fluxo natural da língua.

Tais lacunas e buracos, que o estrangeirismo introduz no fluxo da língua e que perturbam a sequência natural dos códigos culturais, são, portanto, de importância fundamental para Tawada. No conto “Testemunha Auditiva”, a personagem-narradora conta sobre uma conversa com uma cientista surda, que compreendia o que ela dizia pela leitura dos lábios. Tawada, ou a narradora, explica que o problema não era a escuta, pois a cientista ouvia bem, o problema era que “havia grandes buracos em seu universo de sons. Ela não conseguia ouvir as palavras que caíam nesse buraco”⁸⁸. Nesse momento, percebe que em seu próprio universo existem “buracos”, e nota o quanto eles são importantes: “Mesmo quando penso compreender perfeitamente um idioma na acústica e no conteúdo, restam muitos espaços vazios. Mas eles não devem ser preenchidos, senão não se compreenderia mais nada. Espaços livres são necessários, pois neles se costuram os significados”⁸⁹ (TAWADA, 2002, p.106). Nessa mesma perspectiva, os caracteres novamente atuam não apenas como interrupções de sentido, mas como espaços de liberdade onde novos significados podem emergir. Eles servem como uma suspensão de sentido e um traço de estrangeiridade, permitindo a traduzibilidade entre línguas e culturas ao mesmo tempo em que preservam a marca do diferente e do desconhecido e são. Portanto, simultaneamente rupturas e preservações da alteridade, essenciais para o processo de tradução e para a criação poética na obra de Tawada.

Essas reflexões ilustram uma interrupção e reconfiguração que criam um espaço de fricção e transformação, tanto no nível textual quanto corporal, assim como o impacto simbólico e físico do ponto se relaciona com a noção de sentido proposta por Deleuze, na qual o acontecimento e o sentido estão intrinsecamente ligados. Deleuze sugere que o sentido não é uma entidade autônoma, mas uma forma de expressão que ocorre na superfície dos corpos e das experiências, revelando paradoxos; essa lógica do sentido, que transita entre a linguagem e a materialidade, ecoa na obra de Tawada, em que a transformação e a representação são centrais.

⁸⁸ *Sie höre deutlich, aber im Netz ihrer Klangwelt gebe es zu viele große Löcher. Die Wörter, die durch diese Löcher fallen, höre sie nicht.*

⁸⁹ *Selbst wenn ich eine Sprache inhaltlich und akustisch vollkommen zu verstehen glaube, gibt es viele Leerstellen. Diese Löcher dürfen aber nicht zugestopft werden, sonst kann man nichts mehr verstehen. Man braucht freie Plätze, auf denen die Bedeutungen zusammengebastelt werden können.*

A metáfora da tradução como um processo doloroso e necessário de incisão e transposição de uma língua para outra reforça a ideia de que a linguagem é um espaço de metamorfose, e que a identidade e o corpo se encontram em um estado de transformação contínua. A ideia de que os acontecimentos não são meros eventos, mas que têm a capacidade de se inscrever no corpo e na subjetividade, é fundamental para se entender o impacto da escrita. A escrita é uma forma de capturar esses acontecimentos e suas implicações para o sujeito, revelando como a linguagem e a letra textual desempenham um papel relevante na constituição da experiência e da identidade.

Essa perspectiva abre caminho para a próxima seção, que abordará a relação entre língua e corpo, identidade e pertencimento, a forma como a linguagem molda o corpo e a identidade, e como a experiência de pertencimento é negociada e representada através da interação entre a linguagem e a experiência física. Ao investigar essas dinâmicas, será possível aprofundar a compreensão sobre o papel da língua como um espaço onde o “eu” e o “outro” se encontram, e onde as fronteiras da identidade são constantemente redesenhadas.

4.2 Línguas e sonhos: a tradução entre a materialidade e a subjetividade

Em Tawada, explora-se como a tradução pode transformar o sujeito em símbolos e como a identidade pode se confundir com as representações da língua. Os processos de transformação que fazem parte da tradução levam ao entendimento sobre como a língua, falada e escrita, tem um poder de se inscrever no sujeito e o moldar, de modo que se interpenetram as possibilidades de transformação entre eles. Para representar essa dinâmica, Tawada utiliza amplamente a lógica dos sonhos como recurso literário. Em suas narrativas, as dimensões oníricas ampliam a compreensão desses processos de transformação do sujeito e evidenciam como a linguagem e o corpo se entrelaçam na formação da identidade. Por entre as diversas camadas de atos e interpretações que os sonhos permitem adicionar às narrativas, é possível ilustrar como elementos simbólicos e imaginários contribuem para a constituição da personalidade de um indivíduo e enfatiza-se a relação entre sua experiência corporal e seus desejos inconscientes.

Em “A escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução”, Tawada (1998, p.33) levanta a questão: “Em que língua você sonha?”⁹⁰ Para a autora, não há nada de surpreendente em se falar uma língua estrangeira em um sonho, afinal não é preciso assimilar uma língua para poder utilizá-la no sonho: “a língua falada pode rapidamente escorregar para dentro da boca e

⁹⁰ *In welcher Sprache träumen Sie?*

saltar para fora dela”. A escrita, ao contrário “demora para se instalar no corpo. Fica mais profunda, quase ilegível”. Essa relação, conforme discutido nas sessões anteriores, se estabelece em função do profundo processo de inscrição de uma materialidade linguística no corpo e de interpenetração entre escritura e inconsciente no indivíduo. Junto a estes tópicos, também se destacam a apreciação das formas das letras e as sensações ou imagens que despertam no sonho:

Uma vez, em um sonho, eu via pessoas que tinham dois pontos na testa. Eles certamente eram os pontos dos tremas, pois eu soube imediatamente, no sonho, que estava na Alemanha. Também existem os dois pontos no silabário japonês, mas eles ficam nos ombros das letras, e não acima de seus olhos. Há também paisagens que sempre se repetem nos meus sonhos. Uma paisagem com montanhas de escombros, por exemplo, que tive de percorrer em muitos sonhos. Na maioria das vezes estava calor, e eu tinha muitas preocupações. *Kummer und Trümmer* – preocupações e escombros, em alemão, surgem sempre no verão. Essas palavras têm uma fila de montanhas redondas em seu centro, que se constituem a partir de seus “m”. Os sonhos que sonhei em alemão, por exemplo, são assim⁹¹ (TAWADA, 1998, p.33-34).

A partir dessa reflexão, na sequência, Tawada (1998, p. 34) redireciona a pergunta aos “sonhadores estrangeiros” no sentido da manifestação da escrita no inconsciente e a reformula: “Em que escrita você sonha?”⁹² Os aspectos da língua como inscrição no corpo, da interpenetração entre escritura e inconsciente, e da relação simbólica entre as letras e as sensações despertadas nos sonhos se estendem amplamente ao longo do livro de contos *Überseesungen*. A abordagem panorâmica do livro nesta seção permitirá ilustrar como esses temas se desdobram no conjunto de sua obra, oferecendo uma visão mais profunda sobre a complexa relação entre linguagem, corpo, identidade e tradução. Desde o título até a disposição dos capítulos, destaca-se a complexidade desses temas sob a perspectiva da tradução. A abordagem onírica emerge como um fio condutor nas narrativas, permitindo o desdobramento das questões ligadas à intersecção entre linguagem, corpo, identidade e tradução. Por meio de sonhos e experiências linguísticas fragmentadas, Tawada constrói uma trama em que as fronteiras entre realidade e fantasia se dissolvem, e revela como as línguas se confundem com a dimensão física do sujeito e influenciam sua percepção e subjetividade. A obra explora, assim, as possibilidades de transformação, deslocamento e tradução que a linguagem provoca, levando

⁹¹ *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 so- fort, 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.*

⁹² *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?“*

o leitor a uma reflexão sobre a instabilidade e a fluidez da identidade no contato interlinguístico e no contato com o outro.

O próprio neologismo do título *Überseesungen* já pode ser lido como uma tradução dentro da própria língua, ou ainda, como uma transcrição no sentido haroldiano. Tawada entrelaça formas e significados em uma palavra que evoca a multiplicidade da linguagem. Em um primeiro momento, a fisionomia da palavra remete ao termo *Übersetzungen* (traduções), mas, ao olhar mais de perto, veem-se desdobramentos que ampliam a ideia: *See* significa “mar”, e *Übersee* pode ser traduzido como “além-mar”, algo que atravessa os oceanos, indo além do horizonte marítimo; *Zungen* significa “línguas”, tanto no sentido de idioma quanto da língua física, e *Seezunge* é a tradução para “linguado”, um peixe cuja forma achatada e oval lembra uma língua. Dessa forma, o título de Tawada transforma a própria língua alemã em um espaço de recriação, abrindo camadas de sentidos que dialogam com o tema da tradução e da transfiguração linguística.

Trazendo a palavra a um nível de mudança física, lembra-se, ainda, que o linguado se caracteriza por sofrer uma metamorfose ao longo de seu ciclo de vida: quando nasce, sua aparência é bilateral como a da maioria dos peixes, mas depois de adulto ele passa a viver mais no ambiente de fundo, para o qual seu corpo se adapta: seus olhos migram e seu rosto literalmente se transforma. A partir de tais leituras, pode-se observar a relação da tradução com a linguagem e com o corpo, a metáfora do viajar por entre continentes, do assumir metafisicamente a forma e a essência de ser uma língua e do sentir-se como língua em constante transformação.

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” redefinido na 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”¹² (TAWADA, 2002, p. 63). Neste trecho, a pergunta exposta anteriormente se expande em seu potencial onírico, e o sonhador pode sonhar mesmo em uma língua que não conhece. 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 natureza⁹³ (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 instâncias psicológicas e ampliando suas possibilidades interpretativas. Ao introduzir mais uma

⁹³ *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.*

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:

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”⁹⁴ (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 rua, no entanto, ninguém queria me tocar”⁹⁵ (TAWADA, 2002, p. 9 -10).

⁹⁴ *Ich bin krank. Meine ganze Krankheit besteht aus einer Zunge.*

⁹⁵ *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.*

Dando continuidade a essa reflexão, Bay (2010) oferece uma análise comparativa aprofundada entre Kafka e Tawada, destacando como ambos os autores exploram a temática da metamorfose e da identidade. Para o autor, a transformação de Gregor Samsa em barata em *A Metamorfose*, de Kafka, não deve ser vista apenas como uma mudança física, mas como um reflexo de um processo incompleto e de uma identidade que permanece presa em um estado de hibridismo. Samsa, ao se transformar, não se torna simplesmente um ser novo; sua condição como inseto simboliza a luta contra as estruturas culturais e sociais que o aprisionam. A metamorfose de Samsa, como argumenta Bay, representa uma resistência à mudança total, mantendo-o preso em uma condição de alienação e exclusão. Em vez de trazer liberdade, a transformação perpetua um estado de existência fragmentada e confinada, sublinhando o caráter trágico e perturbador da obra de Kafka.

Essa perspectiva de metamorfose ressoa com a obra de Yoko Tawada, que também lida com questões de identidade e exclusão através da transformação. No conto em que a língua busca um "médico-linguista", Tawada explora a dificuldade da língua em se adaptar e se expressar em um novo idioma, refletindo uma luta interna semelhante à de Samsa. Assim como o inseto de Kafka, a língua em Tawada enfrenta barreiras que a isolam e a impedem de encontrar um lugar confortável. Em contraste, porém, com a metamorfose de Samsa, que resulta em alienação e perda de identidade sob a opressão das estruturas culturais, Tawada oferece uma perspectiva diferente sobre o processo de transformação. Em seus textos, a metamorfose não é um sinal de fracasso ou aprisionamento, mas sim um meio de reconfiguração e abertura. A linguagem, para a autora, atua como um instrumento de transgressão, permitindo que seus personagens transcendam limites e explorem novas identidades. A transformação cultural e linguística em Tawada é vista como um ato de libertação por meio do qual é possível superar as barreiras impostas pelas línguas e culturas, e descobrir uma nova maneira de existir e interagir com o mundo. Enquanto em Kafka a metamorfose é dolorosa e excludente, em Tawada ela se torna uma celebração do potencial de descoberta e emancipação. Essa diferença fundamental sublinha como os dois autores abordam de maneiras distintas as questões de identidade e a experiência do estrangeiro, com Tawada propondo um caminho para a reinvenção e a liberdade.

Ainda de acordo com Bay (2010), apesar das diferenças nas abordagens das metamorfoses em Kafka e Tawada, há pontos de convergência, especialmente em relação à dor e à sensação de exclusão. Tanto em *A Metamorfose* de Kafka quanto nas obras de Tawada, a transformação é acompanhada por uma sensação de dor. Em Kafka, a transformação de Gregor Samsa em um inseto traz um sofrimento profundo, tanto físico quanto emocional, simbolizando

sua alienação em relação à família e à sociedade. Essa dor reflete a luta contra as expectativas sociais e culturais. De maneira semelhante, em Tawada, embora a transformação linguística possa ser vista como um ato de libertação, ela também carrega uma dor subjacente, relacionada à experiência do estrangeiro e à difícil busca por pertencimento em um novo contexto cultural.

Além disso, ambos os autores exploram a sensação de exclusão que acompanha a metamorfose. Em Kafka, Gregor se torna um pária, incapaz de se conectar com aqueles ao seu redor, representando a exclusão que muitos enfrentam em contextos de opressão cultural ou social. Tawada, por sua vez, retrata a experiência de viver entre culturas diferentes como algo que pode levar a uma sensação de não pertencimento. Nesse cenário, a linguagem emerge como um meio para expressar essa exclusão, ao mesmo tempo em que se transforma em uma ferramenta de resistência e reinvenção. No entanto, essa reconfiguração, embora permita novas formas de ser, também é acompanhada por dor e confusão. Assim, em ambas as obras, a metamorfose é um processo que, mesmo quando abre espaço para novas perspectivas, carrega consigo a dor e o sofrimento intrínsecos às mudanças profundas na identidade.

Como última observação, Bay (2010) nota, ao analisar os textos de Tawada, que o paralelo com Kafka vai além dos grandes motivos estruturantes, como o da transformação, e se estende também a fenômenos mais sutis. Ele destaca que os "fantasmas das letras" que aparecem na tela, como no ensaio "Carta a fantasmas japoneses" (*Verwandlungen*, 1998, p. 36-37), ou as letras e ideogramas que caem no mar durante o tráfego transoceânico de correio eletrônico, como no conto "Die Ohrenzeugin" (*Überseetzungen*, 2002), evocam um diálogo intertextual com os beijos epistolares de Kafka, consumidos por fantasmas ("Brief an Milena Jesenská", 1975, p. 260). Para Bay, tanto em Kafka quanto em Tawada, é difícil encontrar um senso contínuo de pertencimento a uma cultura vista como autônoma e autossuficiente, embora as razões e as abordagens literárias sejam diferentes. Essa observação destaca como, apesar das diferenças nas abordagens literárias, os dois autores exploram aspectos semelhantes da identidade e da cultura, enriquecendo a compreensão das questões de pertencimento, transformação e o papel essencial da dimensão onírica em suas obras.

Retornando-se ao conto de Tawada, 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, uma 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 lugar⁹⁶ (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 poema⁹⁷ (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:

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.
Sonnanonandakanondakurenotonchinkannoikotomitaidechinpunkanpun⁹⁸
(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

⁹⁶ *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.*

⁹⁷ *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.*

⁹⁸ *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. sonnanonandakanondakurenotonchinkannoikotomitaidechinpunkanpun.*

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. Como já foi visto e bastante explorado no capítulo anterior, a personagem tenta pronunciar as palavras *Wunsch* [desejo] e *Mensch* [indivíduo], 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. Quando 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:

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 paladar⁹⁹ (TAWADA, 2002, p. 14).

No desenvolvimento deste conto, observa-se que a relação entre significante e corpo ultrapassa o sentido de representação. Em Tawada, o corpo se redefine e reconstitui pelo poder do significante, mostrando que a metamorfose é física, psíquica e simbólica. O corpo, nesse caso, é uma construção simbólica, moldada pela linguagem, em que a língua não é apenas um órgão, mas o próprio corpo. Por fim, o deslocamento de causalidade de uma origem orgânica para uma psíquica se reflete nas transformações das personagens de Tawada. Essas mudanças, que não são apenas físicas, mas profundamente mediadas pela linguagem, tornam o significante um ponto de conexão entre o desejo e a realidade.

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 é um homem, mas refere-se 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

⁹⁹ *Außerdem kann ich das Wort »Mensch« nicht aussprechen, weil ein einsames »n« in ihm steht. »Menosch!«, 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.*

observa que 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”¹⁰⁰ (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”¹⁰¹. (TAWADA, 2002, p. 61)

A ambiguidade de gênero e a imposição linguística no conto de Tawada revelam um jogo complexo entre o significante e o desejo. Partindo dos conceitos de Lacan e Deleuze trabalhados anteriormente, neste trecho, a transformação da personagem, de uma "mulher coberta de inúmeros minúsculos clitóris" para um "homem" que, ainda assim se mantém regido pelo artigo feminino, pode ser lida à luz de Lacan como um esforço de submeter o corpo ao simbólico, onde a linguagem e o significante tentam impor uma identidade normativa. No entanto, essa transformação não ocorre sem um custo: as “saliências” que são removidas representam aquilo que escapa ao controle do simbólico, um remanescente do *real* que resiste à simbolização. Por sua vez, Deleuze permitiria ver essa transformação não como uma adequação a uma identidade fixa, mas como parte de um processo contínuo de devir. O corpo, longe de ser uma entidade estável, é um campo de fluxos e potências desejantes, sempre em transformação, sempre escapando à captura completa pela linguagem. Assim, enquanto Lacan enfatiza o papel alienante do significante, Deleuze mostra que o desejo nunca pode ser completamente capturado ou fixado, e que o corpo continua a se transformar em novas direções, resistindo às normas que tentam regulá-lo.

Uma abordagem semelhante ocorre nas memórias de “Uma garrafa vazia”. Neste texto, 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

¹⁰⁰ *Ihn beschäftigte in diesem Moment jedoch ein ganz andersartiges Problem, ein grammatikalisches, ein persönliches Problem.*

¹⁰¹ *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.*

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.

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 mulher¹⁰² (TAWADA, 2002, p. 53-54).

Dessa forma, Tawada mostra como as palavras influenciam e se traduzem na definição do próprio sujeito. 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, quando 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

¹⁰² *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.*

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.

Para Tawada, o problema da autorreferenciação estaria no fato de 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. Quando migra para a Alemanha e passa a morar em uma língua que dispensa essa autodefinição prévia, sente-se livre do peso que aquele significante lhe impunha:

Também perdi de vista o problema da autonomeação, 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 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 pertencio¹⁰³ (TAWADA, 2002, p. 56-57).

Retornando ao cenário de “Bioskoop der Nacht”, a reflexão sobre a adequação do sujeito à imposição das formas linguísticas com 'a homem' surge em uma passagem que, desde o início, remete a um sonho, similar ao que se encontra em “Dança da língua”. No 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

¹⁰³ *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 loja¹⁰⁴ (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 da *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 fora¹⁰⁵ (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

¹⁰⁴ *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.*

¹⁰⁵ *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 nativos¹⁰⁶ (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.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *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.*

¹⁰⁷ *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 dá 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”¹⁰⁸ (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, 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 prático¹⁰⁹ (TAWADA, 2002, p. 119).

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

¹⁰⁸ »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.«

¹⁰⁹ 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 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 aparência¹¹⁰ (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 e, mais tarde, 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 incansável¹¹¹ (TAWADA, 2002, p. 148).

¹¹⁰ *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.*

¹¹¹ *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 was bin ich vor ihr? Ich habe weder eine Familie noch eine Arbeitstelle, ich bin nichts weiter als ein Lebewesen mit sinnesorganen, eine Wörtsmmlerin, eine pausenlose Aufschreiberin.*

Quando 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 outra língua. A língua é como uma identidade inconsciente que se revela dotada de vida própria e de múltiplas identidades.

No conto “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 horizontais¹¹² (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 desapareceria¹¹³ (TAWADA, 2002, p. 24).

¹¹² *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.*

¹¹³ *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 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.*

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 dias¹¹⁴ (TAWADA, 2002, p. 25).

A metáfora do xingamento que vem "direto do estômago" ilustra como Tawada explora a relação entre linguagem e corpo, tratando as palavras como um alimento, algo que entra no corpo e se torna parte dele. Isso não apenas destaca como as palavras podem influenciar e transformar a experiência física do sujeito, mas também como a linguagem tem um impacto real e tangível em sua formação no sentido de “nutrir” sua identidade, assim como os alimentos passam por um processo de transformação ao entrar no corpo e fazem o corpo responder de maneira direta à sua presença.

Como se viu, essa relação entre linguagens e corpo que se lê na metáfora do xingamento que “vem do estômago”, é apenas uma das muitas formas utilizadas por Tawada para explorar

¹¹⁴ *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 Schimpfwörter, 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.*

a interpenetração entre o físico e o simbólico. Sua literatura revela uma profunda preocupação com a capacidade da linguagem transformar o sujeito e, a partir disso, de operar mudanças mais amplas, que ultrapassam o indivíduo até chegar em questões culturais e artísticas. O conceito de transformação, em Tawada, refere-se às palavras que afetam o corpo, atravessa também a ficção, os mitos e as tradições literárias. Nesse grande e indistinto conjunto, destacam-se narrativas em que os seres passam por processos de metamorfose, recriando suas identidades em processos linguísticos, corporais e existenciais.

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 — algo que não acontece por livre arbítrio, mas sim por um encantamento — ou então o animal se transforma em um ser humano, nesse caso por sua própria vontade. Em muitas fábulas japonesas, um animal se transforma em mulher e se casa com um humano; porém, nas Metamorfoses de Ovídio, não há nenhum caso em que um animal se transforme em um ser humano. Ao explorar esses tipos de metamorfoses, Tawada reflete sobre as nuances culturais e poéticas que permeiam sua obra, revelando como as fronteiras entre identidade e expressão podem ser transgredidas e reconfiguradas de acordo com contextos culturais e criativos distintos. A autora ainda afirma que a transformação é o sonho de muitos artistas, e menciona a famosa história de um escritor japonês do século XVIII, Ueda Akinari, que trata desse tema.

Na história, conta-se sobre um monge que era conhecido por ser pintor e por sempre pintar peixes. Ele ia frequentemente ao Lago Biwa, onde pagava aos pescadores para que libertassem os peixes recém-capturados. O monge, então, os observava nadando alegremente em sua liberdade restaurada, e pintava suas imagens. Certo dia, o monge adoeceu gravemente e permaneceu por um longo tempo de cama. Ao longo deste tempo, sua alma se separou de seu corpo e vagou por aldeias, rios e montanhas, até que finalmente alcançou o familiar Lago Biwa. Desejando nadar, ele entrou na água, e foi conduzido por um grande peixe ao deus da água, que o transformou em uma carpa, para que pudesse nadar livremente. No entanto, a carpa logo foi capturada pelos humanos. Se o monge não tivesse despertado a tempo e enviado um mensageiro para a cozinha, onde a carpa seria morta, ele teria morrido. O monge sobreviveu e viveu por muitos anos. Antes de sua morte, ele afundou no lago as pinturas de carpas que havia feito, permitindo que as imagens se soltassem do papel e da seda, para nadarem alegremente na água.

A narrativa exemplifica como Tawada trabalha a transformação, não apenas no nível corporal, mas no próprio ato criativo. Assim como o monge se transforma na carpa que pinta, confundindo-se com sua criação, sugere-se que o artista ou escritor também se transforma e se dissolve em seu texto, e o processo criativo resulta de uma fusão entre o criador e a matéria

criada.

Esse trânsito entre o ser e o texto, entre o autor e a criação, também reproduz a temporalidade da forma peculiar que Tawada aborda em sua obra. Como a autora explica, enquanto o texto está em processo de escrita, o presente e o futuro formam um único espaço, no qual o escritor e a criação coexistem. No entanto, ao final da escrita, o texto adquire vida própria, separando-se de seu criador e ganhando autonomia. Nesse momento, o autor experimenta uma espécie de morte simbólica, pois sua existência criativa se transfere para o passado, enquanto a obra segue seu curso. Essa ideia de ruptura e separação se espelha na narrativa do monge, cuja arte, na imagem das carpas, ganha vida quando ele a dissolve na água, antes de morrer. A criação passa a existir independentemente, ganhando uma liberdade que só é possível quando o criador deixa de existir em sua centralidade. O futuro da obra começa quando ela se desvincula de seu autor. Sugere-se, portanto, que a morte do autor não é um fim, mas uma transição necessária, uma transformação que permite que a obra continue a evoluir, a ser ressignificada. Assim como as carpas pintadas brincam livres nas águas, a obra literária, uma vez separada do seu criador, ganha uma nova vida, aberta a múltiplas leituras e experiências.

Na conclusão dessa narrativa, Tawada sintetiza que “um artista pode se identificar com o modelo de sua obra por meio de um estudo apaixonado de seu trabalho” (TAWADA, 1998, p) — exatamente o que a autora revela em sua própria criação. À medida que seus ensaios evoluem da voz à escrita e até a representação física, Tawada explora um paradoxo entre a definição dicionarizada de “face” e sua aplicação prática na representação corporal. Ela argumenta que, se o dicionário define “face” como a parte frontal da cabeça humana, então um peixe, que não se encaixa nessa definição, não teria uma “face”, apesar de ter uma região equivalente capaz de comportar seus olhos, por exemplo. Esse exemplo ilustra como definições rígidas podem ser limitantes. A partir dessa reflexão, questiona a ideia de que o conceito de transformação passou a implicar, em algum momento, apenas uma “perda de identidade”, em sentido negativo. Destaca ainda que, de qualquer forma, desde a Antiguidade, a transformação tem sido um dos mais importantes temas da literatura, seja ela grega ou chinesa, e que “as transformações poéticas formam um espaço entre o desejo de uma transformação fatal num animal e o horror da transformação em um ser humano.” (TAWADA, 1998, P.54). Tawada desenvolve, assim, que o conceito de transformação é muito mais rico e profundo do que o de perda de identidade, e reproduz em suas criações a metamorfose como desejo, tornando-a base da transformação poética.

Com isto, delineia-se como Tawada aborda o tema a transformação em suas obras,

propondo que a transformação é mais do que a perda de identidade, é um processo que envolve desejo de metamorfose e impacto poético. Destaca-se como a linguagem molda a percepção de si e do outro, e como a originalidade dos textos emerge desse processo contínuo de transformação. Sua obra mostra que a linguagem não é apenas um meio de expressão, mas uma força que influencia a experiência e contribui para a criação artística, revelando como a originalidade surge não da preservação de uma identidade fixa, mas de dinâmicas de transformação e recriação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou contribuir para a área da literatura comparada e para os estudos da tradução por dois ângulos principais. Em primeiro lugar, ao se concentrar na profunda relação entre as teorias de tradução e a produção literária de Yoko Tawada, espera-se fornecer suporte para a compreensão do desenvolvimento de uma estética alicerçada em uma teoria específica, ou seja, na teoria da tradução. Tal relação, abordada ao longo deste estudo, visa a demonstrar como Tawada articula uma produção literária que não apenas desafia, mas transcende fronteiras linguísticas e culturais, promovendo uma estética do movimento — um espaço de trânsito que reflete sua própria condição de escritora que habita um espaço entre-linguístico a que chama de *lar*. Essa análise não apenas investiga os processos de construção dessa estética, mas também contribui para a compreensão de como a tradução, enquanto prática e teoria, dialoga com a criação literária, abrindo novas possibilidades de expressão e ressignificação.

Em segundo lugar, este trabalho buscou trazer à luz uma teoria produtiva que ajude a desconstruir preceitos ainda profundamente arraigados nos âmbitos acadêmicos e literários, que situam a tradução em um lugar de menor prestígio, baseando-se em conceitos de falta e de origem. Esses conceitos, cujas raízes se assentam em concepções históricas centradas em poderes coloniais, perpetuam uma hierarquia imaginada que marginaliza as literaturas que se desenvolvem fora do centro, aquelas que emergem em contextos considerados periféricos. Nesse sentido, as obras de Tawada, ao questionarem tais hierarquias, oferecem uma voz poderosa no debate contemporâneo sobre tradução, deslocando a ênfase da "fidelidade" para uma valorização do trânsito e da multiplicidade que a tradução literária pode oferecer.

A experiência como migrante de Tawada desempenha um papel fundamental em sua abordagem à tradução e à literatura, como destaca Holdenried (2012, p.169) ao afirmar que o momento em que Tawada cruza os continentes pela Transiberiana em direção à Alemanha representa o "início do 'mito fundador' de uma autora", pois, apesar de já ter envolvimento com a literatura, essa foi a experiência que marcaria seu estilo. Sua vivência neste lugar de entre-culturas, que faz questão de reforçar, leva-a a explorar temas de identidade e pertencimento por uma perspectiva transcultural, que ultrapassa e faz questão de borrar as fronteiras, e reflete as complexidades do trânsito especialmente no contexto de um mundo globalizado. Em sua obra, a tradução se apresenta como ato linguístico e como metáfora para a transposição de limites e a dissolução de barreiras culturais, uma interpretação de sua própria experiência de deslocamento e de percepção de redefinição da sua identidade.

Tawada faz questão de se colocar nos espaços de trânsito, ou de situar sua morada no movimento. Isso se aplica às definições geográficas, naturalmente, mas se estende a uma forma de se colocar como sujeito no mundo. Ela não quer pertencer a uma nação, como não quer estar fixa a uma língua ou mesmo ter de se definir dentro de um gênero. Em termos de literatura, a escrita exofônica é uma forma de focalizar sua experiência literária no trânsito, e destaca-se o potencial de renovação e enriquecimento que esse tipo de escrita translinguística, como denomina Ette (2022), representa para a literatura alemã e para o que chama também de literaturas do mundo. Essa perspectiva e esse posicionamento deliberado de buscar estar no espaço de entremeio permite que Tawada critique e questione as normas culturais e linguísticas estabelecidas, desafiando convenções da literatura e da tradução e propondo uma visão que valoriza a alteridade e a diversidade como elementos centrais de suas narrativas e de suas proposições teóricas.

Levando em consideração essa abordagem de trânsito e deslocamento, nota-se como Tawada vê a literatura e a tradução como práticas interdependentes, em que a tradução atua como uma forma de enriquecer a narrativa e a compreensão cultural. Sua experiência em diferentes contextos culturais reforça sua abordagem, além de dar uma base ampla para abordar questões contemporâneas como globalização, migração e identidade cultural e, por meio de sua literatura, fazer refletir sobre essas complexidades e sobre as experiências dos indivíduos em movimento. Assim, sua vivência como imigrante e sua abordagem translinguística, por um lado, enriquecem sua prática literária e, por outro, propiciam a desconstrução de preceitos tradicionais sobre a tradução e a literatura. Ao trazer a perspectiva de uma escritora em trânsito, que se recusa a se fixar em uma única língua ou cultura, e ao enfatizar o poder da literatura no movimento, desestabiliza-se a lógica que ainda mantém tanto a tradução quanto a literatura em tradução em uma posição secundária e marginal.

Essa desestabilização, conforme discutido no primeiro capítulo, ocorre na medida em que se desafia a concepção tradicional de originalidade literária, promovendo, em seu lugar, uma visão dinâmica da criação literária, na qual a tradução desempenha um papel central. Assim, a obra de Tawada, ao transitar por diferentes linguagens e culturas, propõe uma forma de literatura que é simultaneamente produto e processo da tradução. Os textos que se leem, desde os mais fundamentais, seja a Bíblia ou textos fundadores de origem clássica passaram sempre por inúmeros processos de tradução, e foi por esse meio que chegaram a compor uma tradição e uma cultura literária. Mesmo assim, a ideia da tradução ainda “ofende”, para citar Venuti, os conceitos mais populares de erudição, e essas práticas se refletem mesmo nas dinâmicas acadêmicas. De acordo com Arrojo, uma das coisas que fazem isso se reforçar é a

dificuldade em se incorporar a teoria nas práticas de tradução, que vem na esteira de um pensamento que opõe esses dois campos, o da teoria e o da prática, em vez de pensá-los em conjunto. Nesse sentido, um bom caminho para se realizar essa integração está na compreensão de que o fazer literário não se diferencia substancialmente do fazer tradutório. A fusão entre teoria e prática ganha destaque ao observarem-se autores que incorporam a teoria de tradução em sua produção literária. É neste ponto que se destaca a habilidade de Tawada em utilizar sua escrita como parte de uma teoria de tradução, e exemplifica-se como a teoria pode ser incorporada organicamente na prática literária, proporcionando uma visão mais integrada e enriquecedora do processo tradutório.

Em consonância com esses argumentos, destaca-se a relevância de analisar narrativas ficcionais que abordam questões de tradução, e elabora-se sobre a produtividade que pode ser alcançada ao se analisarem narrativas ficcionais que abordam questões de tradução. Arrojo (2018), por exemplo, justifica que as representações ficcionais oferecem uma visão única das maneiras pelas quais a tradução e/ou interpretação são experimentadas em diversos contextos. Elas revelam interesses e preocupações implícitas e explícitas que podem ser analisados de maneira frutífera, proporcionando novos pensamentos sobre as concepções convencionais encontradas nos discursos não ficcionais predominantes sobre textos e traduções, bem como nas relações que os produzem. Ao explorar o papel da ficção na desconstrução e na subversão de ideologias estabelecidas, ressalta-se a capacidade única da ficção de brincar com as ideologias enraizadas em seu contexto cultural. Por isso, é fundamental manter essa discussão em pauta e promover sua integração nos estudos da tradução, especialmente no que tange à formulação de novas teorias que questionem paradigmas ainda dominantes.

Nesse contexto, desde suas primeiras publicações, Tawada questiona ideias inferiorizantes sobre a tradução, desafiando a suposição de que traduzir seja meramente transpor um texto de uma língua para outra, como quando critica o quanto “é fácil criticar uma tradução”, ou como seus leitores “cultos e pretenciosos gostam de falar sobre o fraco desempenho dos tradutores”. Comenta, ainda sobre a lógica distorcida que faz as críticas à tradução serem positivas somente quando deixa o leitor esquecer que se trata de uma tradução, afinal não se diz, em contrapartida, que “essa literatura é boa porque quase se esquece que é literatura”. Sua obra leva a reconsiderar a noção de “perda” na tradução, propondo, ao invés disso, uma visão de enriquecimento — uma perspectiva que, como se discutiu no capítulo dois, confronta a noção de originalidade dos textos. Um dos maiores contrapontos presentes em sua produção é justamente ao conceito de “texto original” e a ideia de que a tradução implica uma redução da obra escrita primeiro. Àqueles que criticam o trabalho do tradutor e consideram a

tradução como mera reprodução marcada por suas imperfeições, Tawada responde com uma série quase infinita de exemplos que ilustram como é possível traduzir e dar vida a um texto de mesmo *status* literário. A nova versão do texto encontra seu próprio percurso e desenvolve sua singularidade, revelando efeitos de sentido e qualidades semânticas e artísticas inéditas. Ao abordar a tradução como um processo dinâmico, a autora amplia a visão da literatura para além de obra estática. As controvérsias sobre qual seria a melhor maneira de traduzir, tão antigas quanto a própria prática, geralmente se centravam na questão de como transpor fielmente um texto de uma língua para outra. No entanto, como a obra de Tawada exemplifica, a questão da fidelidade não deve se limitar a uma preocupação com a preservação do sentido, mas com a capacidade da tradução de transformar e expandir a vida e o potencial criativo da obra.

Tawada defende que todos os textos são, na verdade, reescritas de algo anterior, seguindo a ideia do palimpsesto, mas estendendo-se até os processos pré-linguísticos. Isso implica que os textos ultrapassam os limites de sua criação inicial e se inserem em um universo múltiplo de leituras, desmitificando a noção de uma pureza original nas obras. A autora expande a definição de texto, adaptando a metáfora do mosaico à literatura e incorporando contextos orais, elementos inconscientes e diversos sistemas simbólicos na construção do texto literário, e defende que todo texto já é, em si, uma reescrita ou uma tradução de um ou mais textos previamente deslocados.

Nesse sentido, seus textos questionam a centralidade do autor e desconstruem a noção de texto original fixo e imutável. Ao integrar a tradução como um ato criativo autônomo, ela desafia a ideia tradicional de originalidade, sugerindo que a verdadeira vitalidade de uma obra reside na constante reinvenção proporcionada pela tradução. Essa perspectiva dialoga com a noção de "transcrição" de Haroldo de Campos (1992, p.35), para quem "a tradução de textos criativos será sempre recriação", e fornece, assim, um termo dialógico para pensar a tradução como recriação e a autoria como conceito difuso. Sobre a noção de autoria, Tawada utiliza estratégias narrativas que levam ao apagamento da imagem do autor, como a que se colocou em evidência a partir de "Tawada Yôko não existe". Neste texto, Tawada propõe um experimento mental em forma de narrativa com o objetivo de testar os limites da ideia de busca pela origem de um autor de um texto.

No experimento narrativo, Tawada imagina um futuro daqui mil anos, em que a língua dos Estados Unidos se tornou o espanhol e as informações sobre os autores nos livros se tornam irrelevantes. Lá, um estudante encontra um livro antigo e inicia uma busca pelo autor original, atravessando bibliotecas e línguas. Esse autor original era a própria Tawada. Após uma longa busca quixotesca e labiríntica, ele chega à conclusão de que talvez nem haja um manuscrito

original ou autor, desistindo da busca ao perceber que está sendo assombrado pela incerteza e pelo próprio texto. O texto lembra bastante as formas de experimentação narrativa empreendida por Borges, como em “A Biblioteca de Babel”, de forma que ambos trabalham com reflexões ficcionais de feições, abstratas, hipotéticas para viabilizar uma proposta de liberdade aos textos, a liberdade que devem ter as traduções, considerando-se a proximidade das discussões estéticas sobre a criação literária e a tradução que postulam.

Sob a luz das reflexões de Benjamin e Derrida, a tradução é elevada a um ato estético e criativo em si, rompendo com a ideia de que o estado de arte de uma obra literária só pode ser acessado em sua versão original. Tawada problematiza as categorizações impostas aos textos e ao questionar a "superstição" que valoriza os originais em detrimento das traduções. Assim como Benjamin aponta para a autonomia criativa do tradutor, Derrida e suas teorias sobre a linguagem reforçam a complexidade entre os signos linguísticos e aquilo que permanece essencialmente inarticulável. A abordagem de Tawada se alinha a essas ideias, ampliando as fronteiras da tradução e reafirmando a sua importância como um processo que enriquece a narrativa e a compreensão cultural, sem subordinação ao texto de partida.

Ao examinar suas reflexões sobre a materialidade da língua, observa-se como a autora eleva essa dinâmica a um novo patamar. Tawada aprofunda o estudo da materialidade dos signos, analisando a fricção entre o trânsito material e imaterial da letra escrita. Ela apresenta uma crítica que se concretiza na criação de uma poética baseada no movimento e na transformação. Questionando a ideia de um texto original fixo e superior, Tawada argumenta que essa visão não captura a fluidez da tradução nem a complexidade da comunicação, que transita por instâncias dinâmicas da linguagem. Exploram-se os limites entre o texto escrito, a fala, a imagem e outras formas simbólicas, mostrando como a interseção dessas diferentes linguagens amplia as possibilidades de reflexão crítica e artística, e destaca-se como a estrutura das palavras e a pontuação podem se transformar em barreiras quase concretas à fluidez da leitura e da interpretação. Utilizando o conceito de *différance* de Derrida, Tawada sugere que o significado é sempre diferido e nunca totalmente presente, o que se alinha com suas construções imagéticas.

Para ilustrar como essas barreiras ganham novos e místicos significados é que se desenrolam as análises de poesias de Celan em tradução do alemão para o japonês, e a alegoria do portal, extraída das próprias imagens celanianas, corresponde perfeitamente para mostrar como a tradução pode abrir novos significados e interpretações. A introdução das análises de Meschonnic oferece amparo para explicitar como a poesia transforma os sujeitos, e sua noção de transhistoricidade aplicada à obra de Celan sugere que a poesia transcende seu contexto

histórico para ressoar em diferentes momentos e culturas. Conforme se avança no aprofundamento dessas questões, as letras escritas podem revelar sua face mais oculta, seu lado etéreo. Os “fantasmas” da língua permeiam o processo criativo de Tawada. Recorrendo ao conceito de *pharmakon* de Derrida, examina-se a dualidade das linguagens quando o tema gira em torno da experiência de transcrever palavras do japonês para o alfabeto europeu, revelando como os erros de transcrição criam significados inesperados e oportunidades criativas. A reflexão foca nas oportunidades estéticas que surgem dessas provocações e em como a interação entre línguas e a ambiguidade dos signos moldam a criação literária e a percepção artística.

O estudo da materialidade dos signos em Tawada revela novas rotas de interpretação da linguagem, explorando o trânsito entre o material e o imaterial na escrita. Investiga-se como a linguagem, ao se materializar e desmaterializar em letras e palavras, torna-se uma extensão do corpo e da consciência do indivíduo. As letras e os signos, portanto, transcendem sua função simbólica e se transformam em elementos que moldam a identidade e a experiência humana de maneira tangível e visceral. A fusão entre o corpo e a linguagem se evidencia pela maneira como a escrita deixa marcas profundas no corpo do sujeito e reflete a interação dinâmica e emocional entre a linguagem e a corporeidade, de modo que a análise de Tawada amplia o entendimento da relação entre linguagem e identidade ao transcender a visão tradicional de representação simbólica. Integram-se conceitos de Lacan e Deleuze para destacar como o significante pode ser visto não apenas como representação, mas como "assinatura" no corpo, imbuído de uma dimensão para além da linguagem estruturada.

A análise das línguas e suas representações como enigmas que escapam à linguagem estruturada e se materializam nas mais diversas formas de tradução se aprofunda na aplicação de todos esses conceitos na ficção no livro de contos *Überseesungen*. A abordagem onírica e as experiências linguísticas fragmentadas nas narrativas de Tawada permitem explorar o entrelaçamento entre linguagem, corpo, identidade e tradução. Os sonhos e as experiências descritos dissolvem as fronteiras entre realidade e fantasia, ilustrando como as línguas se confundem com a dimensão física dos indivíduos e moldam sua percepção e subjetividade. Assim, conduz-se o leitor a uma reflexão sobre a instabilidade e a fluidez da identidade, oferecendo, ainda, uma perspectiva sobre o impacto da linguagem na construção de sua subjetividade no encontro com o outro.

As abordagens de Tawada não apenas criticam a noção de um texto original fixo e imutável, mas também ampliam a compreensão da comunicação como um fenômeno dinâmico que ultrapassa os limites do texto escrito, da fala e das imagens. Tawada destaca como a interação das diferentes formas de linguagem e tradução abre possibilidades para a reflexão

crítica e a criação artística. Em contraste com a visão tradicional de um texto original como fixo e superior, que limita a riqueza e a dinâmica da interação linguística, Tawada propõe uma compreensão mais abrangente. A complexidade da tradução e das formas simbólicas e artísticas, transcenderia a ideia estreita de um texto imutável, desfazendo-se os limites entre o texto escrito, a fala, a imagem e outras formas de representação simbólica e artística.

Para além, em sua obra, a língua é representada não é apenas como meio de comunicação, mas um corpo vibrante que pulsa e deseja, e que manifesta de maneira tangível e interativa com o sujeito. Essa abordagem faz transcender a função representativa da escrita, transformando-a em uma entidade viva que se inscreve no sujeito, capaz de o modificar e o reconfigurar. Assim, em Tawada, a língua se afasta da concepção de um sistema fixo de signos e se torna um organismo dinâmico. A escrita se entrelaça com a fisicalidade do corpo, criando um corpo textual que reconfigura constantemente a relação entre o texto e o sujeito.

Assim, pode-se afirmar que a teoria de Tawada se fundamenta nos múltiplos deslocamentos que seus escritos exploram: textuais, linguísticos, físicos, temporais, geográficos e culturais. Quando se muda o contexto, até as mesmas palavras, dentro de um único idioma, podem adquirir sentidos inesperados, como se fossem as pedras que lança na infância, como lembra ao dizer “que sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas” — uma metáfora que ela elegantemente demonstra em suas criações. Para Tawada, o tempo aprimora os textos, assim como a tradução. Ao lidar com a multiplicidade das formas de linguagem e representação, torna-se essencial encontrar maneiras de demonstrar como os textos ganham no seu processo contínuo de recriação e expansão, enriquecendo-se com muitas possíveis camadas de significado que emergem das diferentes leituras e traduções ao longo do tempo.

A narrativa do monge no Lago Biwa exemplifica a ideia de que o texto e seu autor estão em um processo constante de transformação. Assim como o monge se transforma em uma carpa e depois, antes de morrer, suas pinturas de carpas submersas no lago podem seguir sua vida, a escrita de Tawada reflete uma fusão entre o autor e sua obra na qual o texto, uma vez finalizado, adquire uma existência autônoma e continua a evoluir com o tempo. Esse processo de transformação ilustra como o presente e o futuro da escrita se entrelaçam, com o texto se desprendendo do autor para ganhar vida própria. Esse fenômeno dialoga com a teoria de Barthes sobre a "morte do autor", sugerindo que a obra se emancipa da identidade e das intenções do criador. Ao permitir que o texto se desenvolva e se recontextualize ao longo do tempo, Tawada sublinha como a escrita transcende o controle do autor, refletindo uma autonomia criativa que enriquece sua multiplicidade de significados. Sugere-se que a escrita e a tradução são espaços

dinâmicos e como o tempo e o deslocamento renovam o texto, ao refletir a contínua metamorfose da identidade e da experiência literária. Assim, o texto se torna um campo fértil para novas interpretações e recriações, desafiando os limites da autoria e revelando a complexidade da interação entre linguagem e transformação ao longo do tempo.

Outro aspecto relevante abordado neste estudo é a forma como a pesquisa se beneficia da transversalidade proporcionada pela obra de Tawada. A análise explorou como seus textos permitem a mobilização de diversas áreas do conhecimento, como teoria da tradução, prática literária, filosofia e questões sobre corporeidade, abrindo novas possibilidades de interpretação ao cruzar fronteiras disciplinares. Ao abordar o tema atravessando diferentes camadas de conhecimento, a pesquisa revela como as obras de Tawada não apenas interagem com a teoria da tradução, mas ampliam a discussão para questões mais abrangentes sobre a existência e a complexidade da linguagem. Seus textos, ao explorar o encontro entre diferentes idiomas, expõem as complexidades do pertencimento e da identidade, desafiando noções tradicionais de unidade e autenticidade linguística. As análises propostas evidenciam como as obras de Tawada não apenas dialogam com a teoria da tradução, mas também exploram questões mais amplas sobre o ser no mundo e a estranheza da linguagem. Seu texto literário, ao encenar o encontro entre diferentes idiomas, acaba por revelar as fissuras das noções de pertencimento e identidade, questionando a própria noção de unidade e autenticidade linguística.

Se o deslocamento é um elemento importante em toda escrita, para escritores/tradutores em trânsito, como aqueles que vivem entre culturas e línguas, ele se torna decisivo. Validando a escrita e a recontextualização inovadora a partir de sua própria experiência de migração, Tawada endossa suas iniciativas literárias e abre caminho para inovações que surgem de outras experiências de trânsito. Nesse contexto, a interação entre tradução e transformação oferece aos escritores em deslocamento um alto potencial criativo. Tawada não se apega à ideia de deixar algo para trás; ela se apropria do passado e de toda tradição anterior, transformando a distância e a mediação em fenômenos propícios para uma criação literária potente. A tradução torna o deslocamento mais nítido e revela disjunções que estão sempre presentes na literatura, mas que são raramente reconhecidas. O processo contínuo de deslocamento é um dos principais fatores que torna a tradução tão central para Tawada. A outra é a capacidade de inovação: a reinvenção criativa e a transformação cultural, como forças renovadoras da literatura em movimento.

A obra de Tawada desafia os parâmetros tradicionais ao mostrar que a tradução pode ser entendida como um processo de recriação, e que novas possibilidades de sentido surgem justamente pela “perda” de uma suposta unidade original. O trânsito contínuo entre línguas e culturas, característica distintiva de sua produção, evidencia que a estranheza é uma parte

inerente da linguagem, e que o movimento é essencial para a experiência literária. Assim, ao explorar esses elementos, este trabalho propôs uma visão da tradução como um espaço dinâmico para a produção de sentidos e para a inovação literária. Ao introduzir as perspectivas de Tawada e considerar seu potencial para renovar o olhar sobre a tradução no debate acadêmico, este estudo não apenas visou a expandir a compreensão nos campos da tradução e da literatura comparada, mas também promover uma crítica mais ampla às estruturas de poder que perpetuam as hierarquias entre textos originais e traduzidos. A literatura de Tawada serve como um exemplo relevante da força criativa da literatura em movimento e sublinha a importância de se questionarem e reavaliarem os paradigmas que ainda marginalizam a tradução no campo literário.

Espera-se que esta pesquisa sirva como ponto de partida para investigações futuras que aprofundem os diálogos aqui estabelecidos e ampliem as discussões sobre as interseções entre tradução, prática literária e as múltiplas dimensões da linguagem. A obra de Yoko Tawada, com sua capacidade única de integrar reflexões teóricas e práticas tradutórias em narrativas ficcionais, apresenta um terreno fértil para novas abordagens que transcendam os limites aqui delineados. Entre essas possibilidades, destaca-se o potencial para aprofundar o estudo da materialidade dos signos e de seu impacto na experiência linguística, assim como a análise do translinguismo como ferramenta de desestabilização de fronteiras culturais e linguísticas. A relação entre língua e subjetividade, frequentemente explorada pela autora, também pode inspirar investigações sobre como a linguagem molda e é moldada pelas experiências culturais, emocionais e identitárias, ampliando o escopo das reflexões aqui desenvolvidas. Nesse sentido, vislumbra-se que as reflexões desenvolvidas neste trabalho possam contribuir para novas leituras teóricas e práticas que questionem os modelos dominantes na literatura e na tradução contemporâneas.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDERSON, S. 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, H. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, D. (org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 59-76.
- ARROJO, R. *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas: Pontes, 2003.
- ARROJO, R. The relevance of theory in translation studies. In: MILLÁN, C.; BARTRINA, F. (orgs.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres: Routledge, 2013. p. 117-128.
- ARROJO, R. *Fictional Translators: Rethinking Translation Through Literature*. Nova York: Routledge, 2018.
- ASEFF, M. G.; KAHMANN, A. C. Transcrição. In: COTA, Débora et al. *O 'trans' na teoria contemporânea: termos em discussão desde a literatura latino-americana*. [no prelo]
- BANOON, B. Words and roots: the loss of the familiar in the works of Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, D. (org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 125-136.
- BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Brasília: Editora Brasiliense, 1988.
- BAY, H. A und O. Kafka – Tawada. In: IVANOVIC, C. (org.). *Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 2010. p. 149-170.
- BEEBEE, T. O. The Fiction of Translation: Abdelkebir Khatibi's "Love in Two Languages". *SubStance*, v. 23, n. 1, issue 73, 1994, p. 63-78.
- BENJAMIN, W. A tarefa-renúncia do Tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, L. C. (org.). *A tarefa do tradutor; de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BENJAMIN, W. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: TIEDERMANN, R.; SCHWEPPENHÄUSER, H. (orgs.). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 140-157.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

- BORGES, J. L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005. p. 77-107.
- CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, H. de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- COLLISCHONN DE ABREU, L. *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, E. L. Os caminhos do Golem pela literatura. In: NAZARIO, L.; NASCIMENTO, L. (orgs.). *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Estudos Literários da FALE/UFMG, 2004. p. 39-68.
- CUNHA, A. dos S. *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, M. I. *Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseetzungen de Yôko Tawada*. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras: Habilitação em Tradutor Português e Alemão) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- DAUDT, M. I.; CUNHA, A. dos S.; BUSS, M. C. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. *Remate de Males*, Campinas, v. 38, n. 2, p. 791-826, 19 dez. 2018.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução de R. da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- DERRIDA, J. "Je suis en guerre contre moi-même." Entrevista ao jornal *Le Monde Diplomatique*. 2004, p. 5. Disponível em: http://remue.net/IMG/pdf/Jacques_Derrida_entretien_avec_J._Birnbaum.pdf. Acesso em: 16 fev. 2019.
- DERRIDA, J. *La Vérité en Peinture*. Paris: Champs/Flammarion, 1978.
- DERRIDA, J. *O monolinguismo do outro: ou a prótese de origem*. Tradução de F. Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- DERRIDA, J. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- DERRIDA, J. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- ETTE, O. *Fractais do mundo: caminhos pelas literaturas do mundo*. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2022.
- ETTE, O. *TransArea: Eine Literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012.
- ETTE, O. Pensar o futuro: a poética do movimento nos estudos de transárea. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192-209, maio-ago. 2016.
- ETTE, O. *Über die Brücke Unter den Linden. Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada und die translinguale Fortschreibung deutschsprachiger Literatur*. In: ARNDT, S.; NAGUSCHEWSKI, D.; STOCKHAMMER, R. (orgs.). *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007. p. 165-194.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de I. A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- GABRAKOVA, D. Wound in Alphabet: The Punkt(um) of the Text and the f(r)iction of Translation. In: IVANOVIC, C. *Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk*. Tübingen: Stauffenburg, 2010. p. 385-394.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- GENTZLER, E. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução de M. Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009.
- GUTJAHR, O. *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012.
- HEIMBÖCKEL, D. *Die Wörter dürfen nicht das sein, was sie meinen: Yoko Tawadas Beiträge zu einer interkulturellen Kritik der Sprache*. In: GUTJAHR, O. (org.). *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 144-168.
- IVANOVIC, C. Objekt O/□? Beckett, Kleist, Tawada. *Études Germaniques*, v. 259, n. 3, p. 581-606, 2010.
- HOLDENRIED, M. Eine Poetik der Interkulturalität. In: GUTJAHR, O. (org.). *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 169-185.
- KAINDL, K. Going fictional! Translators and interpreters in literature and film: An introduction. In: KAINDL, K.; SPITZL, K. *Transfiction: Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2014.
- KLEYN, T.; GARCÍA, O. Translanguaging as an Act of Transformation: Restructuring Teaching and Learning for Emergent Bilingual Students. In: OLIVEIRA, L. (org.). *The Handbook of TESOL in K-12*. Nova Jersey: John Wiley & Sons Ltd., 2019. p. 69-82.
- KRAENZLE, C. Traveling without moving: physical and linguistic mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen. In: SLAYMAKER, D. (org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 91-110.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Tradução de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KURITA, Y. Migrantenliteratur In: Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. Tóquio: Universidade Gakushuin, 2015. p. 75-94.
- LACAN, J. *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LACAN, J. *O Seminário: Livro 23. O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- LACKA, D. *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.
- LAVIERI, A. *Homo translator: Notes pour une anthropologie comparative de la traduction*. In: KLIMIS, S., et al. *Translatio in fabula: Enjeux d'une rencontre entre fictions et traduções*. Bruxelas: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2010. p. 117-127. Disponível em: <http://books.openedition.org/pusl/1506>. Acesso em: 23 abr. 2024.
- MAIER-KATRIN, B. Über Polyglotte und Mitteilbarkeit. Yoko Tawada im benjaminischen Kontext der Sprache. *Études Germaniques*, v. 259, n. 3, p. 455-464, 2010.
- MATSUNAGA, M. Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. *Zeitschrift für Germanistik*, v. 12, n. 3, p. 532-546, 2002.

MESCHONNIC, H. Traduire au XXI^è siècle. *Quaderns: revista de traducció*, n. 15, p. 55-62, 2008. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/105019>. Acesso em: 4 mar. 2024.

MESCHONNIC, H. Traduzir no século XXI. *Cadernos de Tradução*, [S.l.], v. 38, n. 3, p. 563-575, 2018. Tradução de NEUMANN, D.; PARET PASSOS, M. H. G. P. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38n3p563>. Acesso em: 4 mar. 2024.

MESCHONNIC, H. *Ethics and politics of translating*. Tradução de Pier-Pascale Boulanger. Tel Aviv: Benjamins Translation Library, 2007.

MESCHONNIC, H. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOZZILLO, I.; SPINASSÉ, K. P. Políticas linguísticas familiares em contexto de línguas minoritárias. *Revista Linguagem & Ensino*, v. 23, n. 4, p. 1297-1316, 6 nov. 2020.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 2. ed. Niterói: EdUFF, 2001.

OTTONI, P. 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.

PAGANO, A. Translation as Testimony: On Official Histories and Subversive Pedagogies in Cortázar. In: TYMOCZKO, M.; GENTZLER, E. (Orgs.). *Translation and Power*. Amherst e Boston: University of Massachusetts Press, 2002. p. 80–98.

PEREIRA, P. J. V. A instância da letra na obra de Jacques Lacan. Braga: Universidade do Minho, 2005. Dissertação de mestrado em estudos franceses. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho>. Acesso em: 21 out. 2009.

REDLICH, J. 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.

ROSA, H. *Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*. Traduzido do inglês para o alemão por Robin Celikates. Berlim: Suhrkamp Verlag, 2013.

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

SAITO, Y. *Die Sprachbewegung in Übersetzungen am Beispiel von Yoko Tawadas Texten*. 2017. Tese (Doutorado) – Universidade Técnica de Berlim, Berlim, 2017. 2007. p. 77-89.

SCHOLL, A. P. O conceito de translinguagem e suas implicações para os estudos sobre bilinguismo e multilinguismo. *Revista da ABRALIN*, [S. l.], v. 19, n. 2, p. 1–5, 2020.

SLAYMAKER, D. (Org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TAWADA, Y. *Die Krone aus Gras*. In: TAWADA, Y. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2007. p. 63-84.

TAWADA, Y. *Eine Leere Flasche*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 53-57.

TAWADA, Y. *Erzähler ohne Seelen*. In: TAWADA, Y. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.

TAWADA, Y. „Europa ist, wenn alle Milch trinken ohne zu erbrechen“. Entrevista concedida a Susanne Führer. *Deutschlandfunk Kultur*, Berlim, 20 set. 2016. Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/schriftstellerin-yoko-tawada-europa-ist-wenn-alle-milch-100.html>. Acesso em: 24 abr. 2024.

TAWADA, Y. *In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor*. In: GUTJAHR, O. (Org.). *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 17-45.

TAWADA, Y. *Kleist auf japanisch*. In: TAWADA, Y. *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2007. p. 85-90.

TAWADA, Y. *Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* Berlim: Heinrich Böll Stiftung, 2009.

TAWADA, Y. *Musik der Buchstaben*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 32-35.

TAWADA, Y. *Nachbemerkung. Wo Europa anfängt*. Tübingen: Claudia Gehrke, 1991.

- TAWADA, Y. *Porträt einer Zunge*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 118-152.
- TAWADA, Y. *Saint George and the Translator*. In: MITSUTANI, M. (Org.). *Facing the Bridge*. Nova York: New Directions, 2007, p. 107-175. Tradução: Margaret Mitsutani.
- TAWADA, Y. *Tawada Yoko não existe*. Tradução: Lúcia Collischonn de Abreu. *Translatio*, n. 14, p. 203-217, 2017.
- TAWADA, Y. *Tawada Yoko Does Not Exist*. In: SLAYMAKER, D. (Ed.). *Yoko Tawada: Voices from Everywhere*. Lanham, MD: Lexington Books, 2007. p. 13-19.
- TAWADA, Y. *Überseetzungen: retrato de uma língua e outras criações*. Tradução: Marianna Ilgenfritz Daudt e Gerson Roberto Neumann. Porto Alegre: Class, 2019.
- TAWADA, Y. *Überseetzungen*. [set. 2002]. Entrevistador: J. Bütthe. Berlim: Deutschlandfunk, 2002.
- TAWADA, Y. *Verwandlungen*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 1998.
- TAWADA, Y. *Wörter, die in der Asche schlafen*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 18-30.
- TAWADA, Y. *Wolkenkarte*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 2002. p. 51-52.
- TAWADA, Y. *Zungentanz*. In: TAWADA, Y. *Überseetzungen*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 2002. p. 9-14.
- TAWADA, Y. *Zukunft ohne Herkunft*. In: CARPI, A. M. (Org.). *Zukunft! Zukunft?*. Tübingen: Ed. Claudia Gehrke, 2000.
- ULFAT, J. *Eine Sprache zwischen Japanisch und Deutsch - Yoko Tawadas Botin in den Überseetzungen*. Berlim: Centro Nipo-germânico de Berlim (JDZB), 2011. p. 204-214.
- VENUTI, L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres e Nova York: Routledge, 1998.
- VENUTI, L. *Theses on Translation: An Organon for the Current Moment*. *Quaderns: Revista de traducció*, n. 28, p. 163-173, 2021.
- VENUTI, L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres e Nova York: Routledge, 2018.
- WAISMAN, S. *Borges y la Traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- WALBURG, M.-N. *Zeit der Mehrsprachigkeit: Literarische Strukturen des Transtemporalen bei Marica Bodrožić, Nina Bouraoui, Sudabeh Mohafez und Yoko Tawada*. Würzburg: Ergon, 2017.
- WEIGEL, S. *Suche nach dem E-mail für japanische Geist. Yoko Tawadas Poetik am Übergang differenter Schriftsysteme*. In: GUTJAHR, O. (Org.) *Fremde Wasser*. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012. p. 127-143.
- WRIGHT, C. *Yoko Tawada's portrait of a tongue*. Ottawa: Universidade de Ottawa, 2013.
- YILDIZ, Y. *Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary*. In: SLAYMAKER, D. (Org.). *Yoko Tawada: voices from everywhere*. Lanham: Lexington Books, 2007. p. 77-89.
- ZYMNER, R. *Gattungstheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.