

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

MARIANNA ILGENFRITZ DAUDT

MUITAS LÍNGUAS E MUITAS ALMAS:
LÍNGUA E TRADUÇÃO NA OBRA *ÜBERSEEZUNGEN* DE YOKO TAWADA

PORTO ALEGRE
2016

MARIANNA ILGENFRITZ DAUDT

**MUITAS LÍNGUAS E MUITAS ALMAS:
LÍNGUA E TRADUÇÃO NA OBRA *ÜBERSEEZUNGEN* DE YOKO TAWADA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharela em Letras / Tradutora português e alemão.

Área de habilitação: Bacharelado em Letras

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Daudt, Marianna Ilgenfritz

Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra "Überseetzungen" de Yoko Tawada / Marianna Ilgenfritz Daudt. -- 2016.

46 f.

Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Curso de Letras: Tradutor Português e Alemão, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Yoko Tawada. 2. Literatura contemporânea. 3. Literatura alemã. 4. Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Título.

Marianna Ilgenfritz Daudt

Muitas línguas e muitas almas:
língua e tradução na obra *Überseetzungen* de Yoko Tawada

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto de Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharela em Letras.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha - UFRGS

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena - UFRGS

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann - UFRGS (orientador)

selbst in den fremdesten texten den eigenen text entdecken
~~selbst~~ fremdesten texten den eigenen text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~ texten den eigenen text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~ texten den eigenen text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~ den eigenen text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~~~den~~ eigenen text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~~~den~~~~eigenen~~ text entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~~~den~~~~eigenen~~~~text~~ entdecken
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~~~den~~~~eigenen~~~~text~~~~entdecken~~
~~selbst~~~~fremdesten~~~~texten~~~~den~~~~eigenen~~~~text~~~~entdecken~~

“descobrir o próprio texto mesmo nos textos mais estranhos”
(Claus Bremer, *Texte und Kommentare*)

RESUMO

Com o presente trabalho pretende-se realizar uma análise da forma como a escritora nipo-germânica Yoko Tawada aborda aspectos de língua e de tradução em sua produção literária, tomando-se como base o livro *Überseetzungen*, publicado na Alemanha em 2002. A proposta é apresentar uma leitura considerando as teorias de tradução com as quais a autora dialoga e demonstrar os pontos mais relevantes sobre o assunto na obra em questão.

Palavras-chave: Yoko Tawada. Literatura contemporânea. Literatura alemã. Tradução.

ZUSAMMENFASSUNG

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Analyse über die Art und Weise, wie die japanisch-deutsche Schriftstellerin Yoko Tawada mit Aspekten der Sprache und der Übersetzung ihres literarischen Schaffens umgeht. Grundlage dafür ist das 2002 in Deutschland veröffentlichte Buch *Überseetzungen*. Ziel ist es, die Schriften der Schriftstellerin anhand der Übersetzungstheorien, auf die sie sich bezieht, zu untersuchen und die damit im Zusammenhang stehend wichtigen Punkte im oben erwähnten literarischen Werk aufzuzeigen.

Schlüsselwörter: Yoko Tawada. Deutsche Literatur. Gegenwartsliteratur. Übersetzung.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 YOKO TAWADA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA	11
3 A TRADUÇÃO E DIÁLOGOS COM DERRIDA E BENJAMIM	15
4 ÜBERSEEZUNGEN	27
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

1 INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho, pretende-se realizar uma análise da forma como a escritora nipo-germânica Yoko Tawada aborda aspectos de língua e de tradução em sua produção literária, tomando como base o livro *Überseetzungen*¹, publicado na Alemanha em 2002. A proposta é apresentar uma leitura sobre a escrita da autora, considerando as teorias de tradução com as quais dialoga, e demonstrar os pontos mais relevantes sobre o assunto na obra em questão.

Yoko Tawada é uma escritora japonesa que vive há mais de trinta anos na Alemanha e escreve e publica nas duas línguas, japonês e alemão. Ela é autora de contos, romances, ensaios, poesia e peças de teatro, trabalhos que têm ganhado reconhecimento nos círculos literários e acadêmicos devido a suas características multilíngues e interculturais, além de seu grande valor literário. Sua literatura possui forte caráter ensaístico e, em muitos momentos, os elementos ficcionais se misturam às suas memórias e reflexões sobre os temas que aborda, temas geralmente ligados ao relacionamento dos indivíduos com os elementos linguísticos e culturais que os formam e os rodeiam.

A autora já recebeu diversos prêmios importantes, tanto no Japão como na Alemanha. Apenas para citar alguns: na Alemanha, recebeu o prêmio Adelbert von Chamisso em 1996, concedido a escritores cuja língua materna não é a alemã em reconhecimento à sua contribuição cultural; a medalha Goethe em 2005, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito em difundir a língua e a cultura alemãs, objetivo principal do instituto; e neste ano de 2016, recebeu o Prêmio Kleist, dedicado a autores que se preocupam com a divulgação da literatura alemã para o mundo. No Japão, entre outros, recebeu em 2000 o Prêmio Izumi Kyôka (泉鏡花文学賞), concedido anualmente pela cidade japonesa de Kanazawa a escritores de literatura fantástica; em 2003, o Prêmio Itô Sei (伊藤整文学賞), em Otaru, na categoria literatura; e o mais recente em 2013, o Prêmio Literário Yomiuri (読売文学賞), na categoria romance. Esse prêmio foi pensado para apoiar um renascimento literário logo após a derrota na Segunda Guerra e possui um peso simbólico significativo no país.

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

¹O título original possui uma marcação em itálico nas letras “see” de “Überseetzungen”.

aceitação da alteridade cultural, tais como língua, migração, gênero e identidade. Por se tratar de uma obra multifacetada e repleta de considerações pertinentes a múltiplos âmbitos, seu trabalho vem recebendo atenção crescente por parte de estudiosos vinculados aos estudos de literatura, tradução e interculturalidade.

A tradutora inglesa Chantal Wright (2013), em sua tradução comentada para o inglês do conto “*Porträt einer Zunge*” [Retrato de uma língua], já observa o quanto o número de estudos acadêmicos sobre a autora aumentaram 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, é claro, das línguas de trabalho da autora, o japonês e o alemão), é uma das motivações para trazer sua obra à discussão acadêmica daqui e contribuir para os estudos de tradução, trazendo reflexões e observações sobre uma escritora tão prolífica quanto ainda pouco estudada no Brasil.

Considerar algumas particularidades da sua história pessoal é interessante porque muitas das características comentadas parecem ter sido proporcionadas em alguma medida pelo seu histórico de migração e pela sua formação cultural e acadêmica. Isto é algo que ela própria costuma trazer tanto em seus ensaios quanto em entrevistas e comentários sobre seus livros. Yoko Tawada nasceu em Tóquio no ano de 1960, filha de um livreiro. Na mesma cidade, iniciou o curso de Literatura com ênfase em Literatura Russa na Universidade de Waseda. Em 1979, no segundo ano de faculdade, empreendeu uma grande viagem à Europa pela ferrovia Transiberiana e foi à Alemanha pela primeira vez. Esse momento, por ser bastante decisivo em sua formação como escritora, já foi chamado de “início do ‘mito fundador’ de uma autora” (HOLDENRIED, 2002, p. 169), pois, apesar de já atuar como escritora, foi a partir desse momento que sua escrita ganhou gradualmente a feição inovadora que a levaria a ser conhecida e reconhecida pelo público. Em 1982, mudou-se para Hamburgo, onde fez mestrado em Literatura Alemã Contemporânea e, em seguida, o doutorado com o título “*Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*” [Brinquedos e magia da língua na literatura Europeia], na Universidade de Zurique. Atualmente vive em Berlim.

Tawada começou a escrever e publicar em japonês, mas depois encontrou na língua alemã uma espécie de segunda voz de narrativa. Por publicar nas duas línguas, sua obra possui um caráter duplo, já que nem todos os seus textos estão traduzidos de uma língua a outra. Para observações literárias, é interessante pensar no que considerou Sigrid Weigels, sua orientadora de mestrado na Universidade de Hamburgo. Essa autora afirma que o círculo de

leitores que podem conhecer a obra completa de Tawada é muito limitado, e que todas as declarações sobre sua obra devem ser compreendidas de maneira parcial, porque se referem apenas a uma parte da sua produção. Além disso, pode-se afirmar que sua literatura como um todo se filia a diversos gêneros e línguas de maneira não exclusiva. Mesmo o seu posicionamento como escritora oscila entre ficcionista e teórica. Ela desenvolve o interesse pela temática da língua tanto criando histórias em que as personagens figuram em experiências literárias relacionadas ao viver ou estar em imersão em um contexto linguístico estrangeiro ou indeterminado quanto em ensaios críticos nos quais analisa as questões de seu interesse, com exemplos do mundo real, fazendo inclusive críticas políticas e sociais.

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

Por ser estrangeira e trabalhar pessoalmente como tradutora e intérprete, Tawada vive em constante situação de tradução e utiliza sua vivência para desenvolver teorias a esse respeito, sendo que muitas vezes comentou sobre problemas de tradução em obras filológicas e poéticas. A obra de Yoko Tawada pode ser analisada sob uma ampla gama de aspectos, mas o recorte temático deste estudo deve se ater às suas considerações sobre o relacionamento entre língua e tradução. Para Ortrud Gutjahr, professora de literatura moderna e intercultural na Universidade de Hamburgo, Tawada consegue como nenhum outro escritor contemporâneo explorar as possibilidades linguísticas proporcionadas pela tradução, concebendo uma poética intercultural que é, ao mesmo tempo, uma teoria linguística (GUTJAHR, 2012, p. 8). Tawada também dedica atenção especial ao ato de escrever em língua diferente da materna, produção chamada de “escrita exofônica. A escrita exofônica, para Tawada, relaciona-se à ideia de que não existe a possibilidade de uma comunicação em língua não estrangeira, já que o próprio conceito de língua é transmitido de fora para dentro do indivíduo, e não o contrário.

Na bibliografia deste trabalho encontram-se contos, ensaios e entrevistas de Yoko Tawada, e sua base teórica foi buscada em boa medida no material crítico disponível sobre a autora, com destaque para duas coletâneas de produção específica sobre seu trabalho, os volumes *Voices from everywhere* (2007) da editora inglesa Lexington Books, organizado por Doug Slaymaker, e *Fremde Wasser* (2013), da editora alemã Claudia Gehrke, organizado por Ortrud Gutjahr². Ambos reúnem teóricos de todo o mundo. Além disso, textos de outros teóricos, críticos e filósofos foram utilizados como base para o desenvolvimento das teorias aqui presentes, como Derrida, Benjamin e Kristeva, entre outros.

O trabalho se divide por assuntos em três partes principais: a primeira parte é dedicada a situar o trabalho de Tawada em seu contexto histórico e literário, em que se comentam brevemente algumas de suas tendências formais e temáticas, inserindo-as na literatura contemporânea das últimas décadas. Na segunda parte, estuda-se o envolvimento da autora com a tradução e suas teorias linguísticas, buscando-se apresentar um possível diálogo com as teorias de Derrida e de Benjamin a respeito do tema. Na terceira, realiza-se uma análise do livro *Überseetzungen* (2002), destacando-se aspectos relevantes de sua abordagem teórico-ficcional e comentando-se alguns de seus recursos estilísticos e literários.

² Vide referências.

2 YOKO TAWADA E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

A literatura produzida por Yoko Tawada já foi estudada à luz do conceito de pós-modernidade por alguns dos pesquisadores de sua obra. Apesar das controvérsias que o termo possa gerar, é possível observar a correspondência do modo de pensar da autora, dos temas com os quais se ocupa, e principalmente da sua forma de produzir literatura com as tendências artísticas e filosóficas que se desenvolvem a partir das últimas décadas e situar seus posicionamentos em um contexto histórico cuja representação artística tem em seu trabalho uma típica expoente.

Linguagem e fronteiras são problemas centrais na ótica contemporânea. As fronteiras podem ser compreendidas não apenas em sentido estrito, mas como representação dos limites entre mundos e culturas. Questiona-se a validade das delimitações, sejam elas entre territórios, entre línguas, entre gêneros ou qualquer que seja a formulação. De uma perspectiva pós-moderna, um romance pode e deve transcender as fronteiras da arte para alcançar a realidade e dialogar com ela. Na verdade, a realidade em si é questionada, pois por meio da interação entre os indivíduos e a arte pode-se despertar a percepção de que a realidade é uma construção e obedece a parâmetros impostos pelos interesses de grupos de poder que dominam a produção de significados e atuam como escritores de uma realidade ficcional vivida por personagens reais.

Essa consciência crítica é, em boa medida, alicerçada na concepção de que, a partir da desconstrução dos textos, é possível reinterpretar e ressignificar os elementos fundamentais do conhecimento e chegar-se à conclusão de que não existe verdade absoluta e de que qualquer leitura a ser feita desse texto será apenas uma leitura possível entre muitas, podendo o texto ser lido como todo discurso que perpassa a constituição social proporcionada pela comunicação humana. Nesse ponto, pode-se considerar a máxima nietzschiana de que “não existem fatos, apenas interpretações” e cabe lembrar a influência de Nietzsche na formação das concepções contemporâneas que tomam por base a importância da linguagem enquanto fundamento das culturas e dos sujeitos.

O filósofo italiano Gianni Vattimo já chamou a atenção para a importância da contribuição de Nietzsche e Heidegger na construção do pensamento contemporâneo, em função de suas críticas aos fundamentos metafísicos e lembra o destaque que os dois pensadores em seu tempo já conferiam à necessidade de buscar-se filosofias pautadas em análises mais subjetivas e interpretativas. As teorias referentes à importância da linguagem na constituição do indivíduo e da sociedade preconizadas por eles são acolhidas também por

Yoko Tawada, que as representa substancialmente ao longo de seu trabalho. Dessa forma, solidifica-se uma das perspectivas atuais na consciência da existência da cultura como construção social e linguística e de que as versões da História são construídas por determinados indivíduos e estabelecidas como regra para as diferentes comunidades culturais. Pode-se concluir que hoje se reflete na arte, na filosofia e na literatura a propensão ao perspectivismo e ao relativismo que passam a sustentar uma postura cética nos artistas e pensadores com relação à ideia de que exista um espaço de observação neutro a partir do qual possa ser feita qualquer análise irrevogável ou totalizadora da realidade. Fica evidente o caráter arbitrário dos conceitos de realidade, bem como da mediação dos referentes coletivos por vetores simbólicos, destacadamente a linguagem, como pilar artístico de função conscientizadora para seus receptores.

Vattimo (2006) chama a era pós-moderna de “Idade da Interpretação”, e explica que os questionamentos acerca dos elementos próprios às culturas e às grandes ideologias, tais como as religiões e as noções de pertencimento a grupos e nacionalidades até então fixos, são o resultado de uma mudança gradual da concepção de verdade como algo fixo e imutável. Essa mudança decorreria das grandes modificações políticas, culturais e filosóficas que vêm ocorrendo nas últimas décadas e parecem configurar um novo tipo de consciência, que se associa mais às experiências individuais, à aceitação da alteridade cultural e à constante crítica a modelos ideológicos pré-estabelecidos. De acordo com o filósofo, no momento em que as diferentes interpretações dadas por indivíduos e contextos passam a ser tratadas como reais e legítimas, a verdade se torna um produto da experiência individual, pertinente apenas a um momento específico.

Os fatores responsáveis por tais modificações progressivas no modo de pensar estão muito ligados às experiências de contato com o outro, proporcionadas pelos movimentos de migração, que se intensificam consideravelmente nos últimos anos, e também pelo desenvolvimento e difusão das tecnologias que aumentaram exponencialmente o acesso à comunicação e à informação. Como temática literária, esses fatores têm ocupado um espaço importante na arte e na literatura. A tecnologia, com frequência, é representada nos contos de Tawada, posto ser um aspecto vital das comunicações e dos relacionamentos na atualidade, inclusive tendo dado a eles uma feição completamente nova e impensável há algumas décadas.

Tendo em vista seu quase permanente enfoque linguístico, pode-se tomar uma passagem do conto “*Der Apfel und die Nase*” [A maçã e o nariz] como exemplo para observar a forma como ela entende o papel da tecnologia, chegando mesmo a aproximá-la à ideia de

uma nova Gênese, por meio de uma irônica reinterpretação da metáfora judaico-cristã com o símbolo dos computadores Macintosh. No conto, ela explica como se dá a transcrição alfabética dos caracteres japoneses nos computadores com teclas em letras ocidentais e diz que se deve escrever o som da palavra japonesa como se ela estivesse sendo lida em voz alta por uma americana:

Mas é improvável que uma americana, por acaso, passe 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 uma mulher na armadilha 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)³

Ainda mais significativa é a representação da experiência de migração na literatura, sendo que Doug Slaymaker, um dos estudiosos de Tawada que interpreta sua literatura dentro de condições contemporâneas, na introdução da coletânea de ensaios acadêmicos que organizou sobre ela, cita o escritor indiano Salman Rushdie (1991) para explicar como os movimentos migratórios têm criado novas formas de pensamento e mostra como se associam com a postura de Tawada e seus personagens:

[...] *the effect of mass migrations has been the creation of radically new types of human beings: people who root themselves in ideas rather than places, in memories as much as material things; people who have been obliged to define themselves—because they are so defined by others—by their otherness; people in whose deepest selves strange fusions occur, unprecedented unions between what they were and where they find themselves. The migrant suspects reality: having experienced several ways of being, he understands their illusory nature. To see things plainly, you have to cross a frontier.* (RUSHDIE, 1991, p. 124-125 apud SLAYMAKER, 2007, p. 3)

Ele observa que os personagens de Tawada são justamente indivíduos que se movem, cruzam fronteiras e questionam a natureza dos espaços, das línguas e do próprio corpo, lembrando como os conceitos de deslocamento e a percepção de viver em um “entre-lugar” são explorados em seus livros. Sua conclusão é de que, principalmente em termos de sensibilidade, “‘*Postmodern*’ is a term to be turned and refracted throughout these essays and through Tawada’s writings” (SLAYMAKER, 2007, p. 4).

Em uma entrevista para a revista alemã *Heirich-Böll Stiftung*, Tawada declara que “Cada um deve encontrar/descobrir a sua estranheiridade, nós precisamos ser estranhos, senão

³ *Natürlich ist es unwahrscheinlich, dass eine Amerikanerin zufällig vorbeikommt und versucht, das frisch getippte Wort vorzulesen. Wozu sollte sie das tun? Damit man nicht auf einen eher unwahrscheinlichen Zufall angewiesen ist, hat die Computerfirma eine Frau mit einer verbotenen Frucht in die Falle gelockt und im Gehäuse des Computers eingesperrt. Man sieht heute noch einen Apfel am Rand des Bildschirms, den die Frau damals angeknabbert hat.* Minha tradução. As traduções de trechos da autora apresentadas aqui são todas de minha autoria.

não haverá integração em uma sociedade em que vivem muitos e diferentes tipos de pessoas”⁴. Na mesma entrevista, ela diz: “Ser estrangeiro é uma arte”⁵, e demonstra que a alteridade é positiva e é uma postura que deve ser conscientemente buscada. Ela faz uma distinção entre integração e assimilação, pois a integração tem o sentido de sentir-se bem, ser aceito, o que não significa ser absorvido ou perder características próprias. Para ela, um autor necessita sempre buscar a condição ou a essência de ser estrangeiro, mesmo no seu próprio país, para que possa tomar uma distância crítica do todo em que se encontra e passar enxergar o mundo a partir de novos ângulos. Essa consciência não ocorre a alguém que apenas se permite fazer parte passivamente de um conjunto.

No caso da Alemanha, país onde o processo de migração em massa tomou notáveis proporções, autores imigrantes já passam a fazer parte da literatura nacional e recebem categoria própria com o termo “literatura de migração” (*Migrationsliteratur*) ou “literatura intercultural” (*interkulturelle Literatur*). Para Yoko Tawada, a condição de estrangeira, muito mais do que uma categorização, é quase a sua própria condição de escritora, pois faz dela a base sobre a qual desenvolve seu olhar literário e suas experiências linguísticas.

⁴ *Jeder muss seine Fremdheit finden, entdecken, wir müssen fremd sein, sonst gibt es keine Integration in einer Gesellschaft, wo viele verschiedene Menschen leben.*

⁵ *Fremd sein ist eine Kunst.*

3 A TRADUÇÃO E DIÁLOGOS COM DERRIDA E BENJAMIN

O papel central que a reflexão sobre a língua ocupa nos textos de Yoko Tawada vai além da compreensão de que a literatura é uma obra linguística em si, mas esse pressuposto é utilizado como base e como recurso para tematizar a língua e seu caráter de mediadora 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, em sua função de mediação, atua intrinsecamente como tradutora, pois veicula sentidos entre o indivíduo e o mundo que o envolve, e é de tal forma que será tomada pela autora como objeto de observação e descrição. Ela questiona as noções de identidade e tradição com relação à língua de partida e também com relação à língua de chegada e critica o conceito de representação correspondente ao encontro entre significado e significante como teoria e como elemento subjacente à perspectiva de que exista um original que anteceda a tradução. 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.

No processo de tradução, pode-se considerar a contribuição de cada língua para a comunicação como um todo, sendo que em sua união se encontra a possibilidade de aproximação de um significado absoluto e utópico, posto que impossível. A impossibilidade de atingir-se a comunicação completa proporciona a toda e qualquer língua seus aspectos de estranheza e incerteza em si mesma, o que, ao mesmo tempo que torna seus falantes ou utilizadores incapazes de dominá-la plenamente, também lhes dá a possibilidade de encontrar na sua diversidade a própria comunicação, tornando possível descobrir-se em todo e qualquer texto, por mais distante ou estranho que pareça, um pouco mais do seu próprio.

A autora costuma comentar como muitos fatores contribuíram para que desenvolvesse suas reflexões e teorias — não apenas a sua vivência como migrante, mas também o contato com a literatura e o interesse particular que sempre teve por questões de língua. A intertextualidade é reconhecida por Tawada como fator inevitável e positivo nas comunicações, e em alguns de seus textos ela faz referências quase diretas a outros textos. Por isso, apresenta-se aqui um pouco das possíveis interações com correntes teóricas antecedentes e pontos de convergência com outros autores com a finalidade de contribuir para a sua compreensão e enriquecer o debate a seu respeito, entendendo-se que o diálogo intertextual e a construção do conhecimento são elementos que se integram.

Com a experiência de seu transitar entre os idiomas, a autora ganha a percepção de que a língua não é apenas uma ferramenta, e, por mais que essa semelhança pareça pertinente a alguém que trabalha com ela, justamente seu contato com uma realidade bilíngue a fez questionar até que ponto os indivíduos possuem uma língua ao invés de serem possuídos por ela. No momento em que 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 haveria signos sem a necessidade da comunicação. Esse tipo de questionamento encontra afinidade com o trabalho de desconstrução operado por Derrida, partindo das elaborações teóricas de Saussure, principalmente no que tange as suas postulações sobre a arbitrariedade e a convencionalidade do signo. 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 poder-se efetuar a comunicação e percebe que ideia da transcendência de seu significado não se sustenta. Ao deixar de apresentar a estabilidade prevista no estruturalismo, o signo deixa também sua posição utilitária para assumir uma vida e um movimento que, em uma corrente de interações contínuas temporais e espaciais, se assemelha mais a uma entidade de existência natural do que a um mero instrumento cujo significado teria sido apenas arbitrariamente vinculado.

Quando alguém traduz, inicialmente tem em mãos um signo pronto que imagina ser seu, mas percebe que ele deixará de ser válido no momento em que 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:

I feel the thirst for power of those who want to master languages in order to be able to use them like tools. But these people don't realize that the languages are writing them, rather than the other way around. (BANOUN, 2007, p 126)

Derrida já propõe a noção de impossibilidade de apropriação de uma língua, mesmo a materna, pois, segundo ele, no máximo pode-se reconhecer e tocar uma língua, nunca a possuir. Paulo Ottoni (2001) traduz o pensamento de Derrida a esse respeito com as seguintes palavras:

Derrida afirma que não se apropria de uma língua, nem mesmo da língua materna, mas se deve suportar o corpo-a-corpo com ela. Quando só temos uma língua materna e que está enraizada no seu lugar de nascimento, mesmo neste caso, a língua não nos pertence; o idiomático, o que é mais próprio de uma língua, não se deixa apropriar. Por mais paradoxal que pareça, o idioma é aquilo de que a língua não se apropria, e é o que resiste à tradução. (OTTONI, 2001, p. 10)

Tawada observa que da mesma forma que uma língua não é passível de pertencimento, ela também não tem a capacidade de representar uma nação e, assim, oferecer-se como lar a alguém. Em vez disso, a autora situa-se a si e à sua escrita em um espaço que fica entre a língua e o ser, e onde toda familiaridade é dada justamente pela falta de obrigação em estabelecer-se uma identidade ou língua fixa. No livro *Ekusofonii* [Exofonia] (2003), ela salienta que não pertence a nenhuma nacionalidade, pois vive em um entre-lugar, o espaço que se forma entre as línguas. Quando propõe a existência de um espaço entre-linguístico como pátria, ou como lar, ela trata da integração fundamental entre a subjetividade humana e os elementos culturais dos quais a língua se revela como vetor essencial, elementos que a formam e que não podem ser limitados, medidos ou controlados por fronteiras. Assim como não se pode falar em apropriação da língua, a apropriação da ideia de cultura por uma suposta nacionalidade fixa também perde sua validade.

Nesse sentido, as noções de nacionalidade são debatidas em seus contos em geral com o peso do fator linguístico considerado. Por exemplo, no seguinte trecho do conto “*Wolkenkarte*” [Mapa das nuvens] (2002), ela utiliza a ironia para demonstrar como o espaço geográfico costuma ser definido pela língua e de que forma ela é tomada pela própria 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)⁶

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. A partir da sua experiência como estrangeira, ela compreende que conhecer a própria língua é deixá-la e que conhecer a si mesmo é conhecer a alteridade, mesmo que se permaneça sempre no local de nascimento, pois o desejo de apropriação da cultura vinculada

⁶ *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.*

a uma nacionalidade, exatamente como ocorre com a língua, não pode se concretizar. Volta-se a Derrida, que explica:

Mesmo quando só temos uma língua materna e estamos enraizados em nosso local de nascimento e em nossa língua, mesmo nesse caso, a língua não pertence. (...) O nacionalismo linguístico é um desses gestos de apropriação, um gesto ingênuo de apropriação. (...) quando nascemos em uma língua, nós herdamos algo, porque ela já está aí antes de nós, é mais velha do que nós, sua lei nos antecede. (...) para um ser finito não há herança que não implique em uma espécie de seleção, de filtragem (...) (DERRIDA, 2001, p.9-12)

Em “O monolinguismo do outro”, Derrida parte da sua história pessoal para explicar o que entende por relação entre língua e sujeito: ele era um judeu falante de francês na Argélia, país em que a língua francesa da metrópole se misturava ao árabe, língua local. Para ele, essa situação fazia com que um cidadão argelino como ele se sentisse preso entre duas línguas, sendo que nenhuma garantia direitos ou significava pertencimento a uma cultura. Por isso, falar uma língua nunca significou estabilidade na sua experiência, e a língua que ele falava não sentia como sua, como afirma no trecho a seguir:

[...] eu não tenho senão uma língua e ela não é minha, a minha própria língua é-me uma língua inassimilável. A minha língua, a única que me ouço falar e me ouço a falar, é a língua do outro. (DERRIDA, 2001a, p. 39)

Para além da discussão da inviabilidade de possuir-se uma língua, Derrida e Tawada trazem o entendimento de que é por meio dela que os indivíduos se tornam aculturados e mesmo colonizados. No conto “*Bioskoop der Nacht*” [Cinema noturno], Tawada escreve sobre uma viagem à Cidade do Cabo e sobre o africâner, língua surgida do contato linguístico entre os holandeses e os africanos (dentre outras influências menores) na época da colonização holandesa da África do Sul. Ao falar sobre esse conto, a autora observa o quanto o africâner é uma língua estigmatizada por ser falada majoritariamente pelos *coloured*, ou seja, a população de origem miscigenada entre negros africanos e brancos europeus. A partir daí, ela considera que também o japonês e o alemão são línguas estigmatizadas, por diferentes motivos, em alguns lugares, e relaciona a posição de exclusão que pode resultar de uma situação linguística, refletindo sobre o quanto a língua tem a capacidade de determinar, 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.

Tawada demonstra que os aspectos de assimilação e oposição são indissociáveis na língua, pois a sua alteridade essencial é o que garante o delicado e inabalável equilíbrio entre as culturas e os sistemas de signos. Em seu trabalho, fica clara a importância da língua como integrante do sujeito, e da tradução como condição necessária para a comunicação. Por isso,

para ela, o ciclo entre comunicação, língua e tradução se fecha e se funde. Uma língua nunca é una, e apenas por figurar no paradigma das línguas, entra em estado de integração com todos os elementos simbólicos imanentes a todas elas. E, mesmo assim, por se tratar de um sistema material, não consegue dar conta de representar todos os fenômenos da consciência, já que a comunicação é composta de possibilidades infinitas, cuja exata imensurabilidade confirma a existência de um total inatingível, tão inatingível quanto a possibilidade de comunicação total, seja dentro ou fora de uma mesma língua.

Em um ensaio escrito em 1992 chamado “*Das Fremde aus der Dose*” [O estranho da lata], ela discorre sobre a sensação de dicotomia entre o que é pensado, o imaterial, e as possibilidades materiais de realização na fala. Afirma que 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. Ela diz que essa é uma descoberta que só lhe ocorreu a partir do momento em que passou a viver em outra língua.

No mito da Torre de Babel apresentado por Derrida, destaca-se o paradoxo fundamental da linguagem: a busca pela inalcançável ideia de comunicação é a garantia do estabelecimento de algo tangível, a fala. As muitas tentativas imperfeitas de comunicação linguística formam a univocidade divina expressa na voz de Deus e, na confusão de Babel, postula-se que a fragmentação é a grande responsável pela manutenção do todo. Se toda a comunicação expressa algo incomunicável, qualquer língua se constitui de uma tradução do intraduzível. A fissura da língua original, una e ideal, torna a tradução uma tarefa necessária e impossível, o que livra o tradutor do papel de devedor, porque a dívida da tradução não é uma dívida que se possa quitar. A afinidade entre tradução e desconstrução, como apresentada por Derrida, aproxima-se da forma como Tawada questiona o conceito de língua e propõe a inexistência da 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 correto, logo esse texto também não é original. Portanto, não existe original.! (TAWADA Apud MATTIA, 2015, p.3)

A ideia de um original sem original e também a necessidade / impossibilidade de se buscar um sentido pleno levam à constatação de que a escrita não passa de uma abstração. Aproximações também com Benjamin se referem à liberdade de transpor e transformar textos, liberdade que, para Tawada, é resultante da impossibilidade de um compromisso com uma

realidade que não existe. Em sua teoria da linguagem, os textos são fundamentalmente interligados, e a tarefa do tradutor é fazê-los dialogarem e se modificarem. Para além da observação de que a língua em si já é a tradução de uma composição amorfa de pensamentos e elementos pré-linguísticos que tornam o conceito de original não mais do que uma idealização, também a compreensão de que um texto é sempre a interação do texto presente com muitos outros textos faz da busca pelo texto original uma tarefa inviável.

A figura do tradutor e a intertextualidade algumas vezes aparecem em seus ensaios e ficções, e ajudam a compreender suas perspectivas sobre tradução. No conto “Arufabetto no kizuguchi” [A ferida do alfabeto], publicado no Japão em 1993 e traduzido em inglês 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 de que ele incorpora a inadequação sob qualquer circunstância, e utiliza a representação mística da tarefa do tradutor de Benjamin como fundamento teórico.

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

Para Kaindl, é possível traçar paralelos com a filosofia da tradução de Walter Benjamin, ainda que Tawada tenha uma postura mais radical. Inicialmente, Tawada relacionaria a tradução ao conceito de transformação, assim como Benjamin, que se refere à tradução como um *continuum* de transformações que não pode ser descrito por relações abstratas de igualdade e semelhança. Ele aponta que a autora faz uma distinção entre três diferentes tipos de tradução em seus ensaios. O primeiro seria a tradução de escrita, que, por um lado, inicia o processo de tradução com suas imagens e, por outro, deve ser trabalhado em sequências de fonemas. Para Tawada, não seria a palavra, mas a escrita e o caractere que representariam a verdadeira unidade e o verdadeiro problema da tradução.

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

Finalmente, o terceiro tipo de tradução consistiria em textos que parecem traduções, mas que não têm a versão “original”. Tal como acontece com as traduções de textos, Tawada entende como realização efetiva na (própria) produção literária a criação do estranhamento e da diferença. Entende-se que quando um escritor usa uma língua diferente da materna, como Tawada, ele consegue modificar o material linguístico e criar novos significados. Quando ela transforma ou reinterpreta as conotações da língua alemã a partir da sua perspectiva de falante nativa do japonês, ela descobre novos significados ao mesmo tempo em que desconstrói as estabilidades culturais.

Para manter e desenvolver esse processo, a autora prefere manifestar uma identidade translinguística e transcultural, em detrimento de uma que fosse moldada por uma única língua e visão. Para Susan Anderson (2010), Tawada apresenta os encontros interculturais como problemas de tradução, com infinitas soluções potenciais, pois não considera que a tradução seja um meio de se replicar um significado original. Além disso, ela entende a tradução como uma forma de trazer a língua à vida e colocar em questão as convenções culturais.

Tawada entende que, na tradução, os significados veiculados no texto de partida ganham um novo corpo, não apenas de símbolos ou caracteres, mas de sons e pensamentos. No conto ““*Die Botin*” [A mensageira] (TAWADA, 2002), essa ideia é bastante desenvolvida, pois a protagonista, japonesa, fica encarregada de levar uma mensagem em tradução do japonês para o alemão sem conhecer nenhuma palavra da língua de chegada: ela gravou a mensagem em alemão a partir dos sons de palavras japonesas de modo que ela pudesse se lembrar o que as coisas significavam na sua língua. O conto traz uma sequência de sons e imagens desconexas, que afinal significam algo que nem o leitor nem a própria mensageira

conseguem entender; ainda assim, ela empresta seu corpo, sua voz e seu próprio sistema de signos e memórias para dar vida à nova mensagem.

Para Benjamin, a renovação da linguagem e a sua transformação através da tradução pode eternizar a vida de uma obra. Porém, a disjunção entre a forma e o conteúdo do original será inevitável, e o máximo que se espera de uma boa tradução é o “eco do original”, porque, no fundo de toda tradução, restará sempre a estranheza entre as línguas. Aí reside a importância da tradução cultural, que será a responsável por impedir que os significados se percam, no que Tawada chamou de “abismo entre as línguas, no qual todas as palavras mergulham” (TAWADA apud ARENS, 2007, p. 61). Da mesma forma, Benjamin faz a distinção entre a tarefa do escritor e a do tradutor:

Pois assim como a tradução é uma forma própria, também a tarefa do tradutor pode ser entendida como uma tarefa própria, podendo ser diferenciada com precisão da do poeta. Essa tarefa consiste em encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado. Aqui está um traço que distingue tradução e obra poética, pois a intenção desta jamais se dirige à língua enquanto tal, à sua totalidade, mas única e imediatamente, a determinadas relações linguísticas de conteúdo. Mas a tradução não se vê, como a obra literária, por assim dizer, mergulhada no interior da mata da linguagem, mas vê-se fora dela, diante dela e, sem penetrá-la, chama o original para que adentre aquele único lugar, no qual, a cada vez, o eco é capaz de reproduzir na própria língua a ressonância de uma obra da língua estrangeira. Sua intenção não só se dirige a algo diverso da obra poética, isto é, a uma língua como um todo, partindo de uma obra de arte isolada, escrita numa língua estrangeira; mas sua própria intenção é outra: a intenção do escritor é ingênua, primeira, intuitiva; a do tradutor, derivada, última, ideativa. Pois o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, é o que acompanha o seu trabalho. (BENJAMIN apud LAGES, 2008, p. 75)

Segundo Arens (2007), Tawada vai além da teoria de Benjamin, quando afirma 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, sendo que eles podem se encontrar uns aos outros através das fronteiras nacionais e culturais. Um leitor 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. Segundo Tawada, “*Literary translations have to confront untranslatable aspects with unconventional means to question and break open traditional aesthetics and transform a text into the new translated text.*” (TAWADA, apud SLAYMAKER, 2007, p. 61)

Sobre o espaço e a função do tradutor, considerando que Tawada utiliza uma abordagem que trata da relação entre a fonte e a língua da tradução, ao vincular a escrita do tradutor aos debates atuais sobre as dimensões culturais da tradução, ela destaca seu papel

como mediador entre culturas. O tipo de tradução que a autora apresenta é uma tradução hiperliteral, que coloca o tradutor em um papel central. Novamente, Susan Anderson (2010) aponta que as representações de tradução de Tawada revelam a força e a dor quando focam no anexar e desanexar dos significados às formas, e que o fenômeno da tradução hiperliteral, como a autora propõe, tem o efeito de empoderar o tradutor. Assim, tal como Benjamin, que entende o tradutor como o responsável pela sobrevivência e pela difusão da obra literária, um artista cuja tarefa é 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 pela revelação do próprio original por meio da integração dos significados entre as línguas.

O método de tradução de Tawada aceita que sejam utilizadas muitas e diferentes técnicas e considera que não apenas é necessário reorganizar-se o contexto linguístico, mas também eventos e pensamentos, o que levará o tradutor a desenvolver diferentes estratégias na tradução. A autora enfatiza que na literatura é necessário partir da intraduzibilidade, ainda que a busca pelos significados inerentes às línguas possa se dar pelas observações concretas e associações livres a partir de seu uso e de sua manipulação enquanto falante. Na representação dos tradutores e da relação entre falantes e traduções na sua literatura, ela muitas vezes mostra cenas nas quais a língua é objetificada, e os tradutores se veem fazendo experimentos com ela, e não sem grande esforço. O seu modo intensivo de observar a língua como objeto de estudo e de privá-la de um relacionamento normal para ser analisada (e experimentada) em sua forma, testando seus significados à luz de possibilidades subjacentes ao idioma, poderia permitir que se traçasse um paralelo com o método “científico estruturalista”. De fato, é possível identificar, em alguma medida, aproximações nesse sentido; porém, o caminho que a autora segue a partir do uso desses recursos parece coincidir mais com a radicalização associada à perspectiva pós-estruturalista.

A autora se afasta do sistema estruturalista quando leva às últimas consequências a relação entre significado e significante em seus experimentos objetivos com a língua, e desvincula significantes e significados até o ponto em que palavras, textos e traduções se tornam livres para atingirem uma essência plural de sentidos. Lacka (2006) explica que, em sua literatura, a autora mostra que conhece a língua e encontra seus significados, mas que não necessariamente a reconhece ou aceita as interpretações que possam tentar se impor. A autora lê os signos, inverte-os, subverte-os e os “explode”, tornando manifesta a superficialidade da língua e os conceitos a que serve de intermediária e que são tomados como certos (LACKA, 2006). A exploração do paradoxo entre a necessidade e a impossibilidade da comunicação e

da tradução proporciona ao tradutor o papel de sujeito constante e necessário, um transcriador entre mundos que oferece ao texto a possibilidade de se expandir e de encontrar sua plenitude de significação. No desenvolvimento de tal raciocínio, pode-se identificar a inspiração, em alguma medida, da ideologia desconstrutivista preconizada principalmente por Derrida, ele mesmo um leitor de Benjamin, tendo-se sempre em vista a autonomia da autora em sua criação e no desenvolvimento das suas teorias, que encontrarão seu próprio caminho e influências particulares.

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

Não se pode traduzir letras. Na verdade, não é o texto o que não se pode traduzir, mas a escrita. Se eu quiser traduzir um texto pelo seu sentido, tenho de me afastar de suas letras físicas. Eu leio frases em alemão em voz alta, traduzo o conteúdo falado em imagens mentais e então tento descrever essas imagens em japonês. Essa é uma tradução comunicativa, não literal. Uma tradução literal deve perseguir obsessivamente a letra textual, até que a língua da tradução ultrapasse as convenções estéticas. A tradução literal deve partir da intraduzibilidade e lidar com ela em vez de evitá-la. (TAWADA, 1998, p. 35)⁷

Por isso o tradutor, além da literalidade das palavras, também tem de lidar com sua corporeidade e fisicalidade. Isso não se refere apenas ao aspecto físico, visual ou acústico das palavras, mas também ao aspecto incomunicável associado a sua apresentação, algo que fica claro quando se manipula uma língua estrangeira. As palavras já foram descritas por Tawada como pedras, mas enquanto o bilinguismo contribui para a percepção de alguns aspectos linguísticos e a diferença de alfabetos traz a noção físicas das letras, o efeito das palavras na

⁷ *Die Buchstaben kann man nicht übersetzen. Es ist eigentlich nicht der Text, den man nie übersetzen kann, sondern die Schrift. Wenn ich einen Text sinngemäß übersetzen will, entferne ich mich zuerst von den Buchstabenkörpern. Ich lese deutsche Sätze laut vor, übersetze den gesprochenen Inhalt in Denkbilder und versuche dann, diese Bilder auf japanisch zu beschreiben. Das ist eine kommunikative Übersetzung, aber keine literarische. Eine literarische Übersetzung muß obsessiv der Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt. Eine literarische Übersetzung muß von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen.*

concepção de Tawada tem uma origem mais remota, relacionada à sua compreensão quase natural de que a língua é uma tradução por natureza e, por isso, dada como estrangeira mesmo quando materna. Ortrud Gutjahr (2012) observa que uma característica dos textos de Tawada é a detida reflexão sobre a forma das palavras e um olhar distanciado com relação aos seus diferentes significados, uma divertida admiração pelos efeitos das traduções entre as línguas. Em entrevista com a escritora, Gutjahr pergunta se a língua deixou de parecer óbvia apenas quando ela passou a ter contato com o alemão como língua estrangeira ou se isso já havia começado com o japonês. Tawada responde:

Como eu já comentei, algumas palavras e seus efeitos já me fascinavam desde que eu era criança. Se você atira uma pedra na água, surgem ondas. Sempre que eu atirava nas pessoas uma palavra cujo significado ainda não conhecia bem, podia ver que surgiam ondas. E essas palavras que eu atirava eram da minha própria língua materna, o japonês — que, na época, ainda era estrangeira para mim. Nós aprendemos a língua materna como primeira língua estrangeira. (GUTJAHR, 2012, p. 41)⁸

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

Ou seja: Não é possível traduzir, absolutamente. E mesmo quando se tenta traduzir da melhor forma possível, uma grande parte permanece restante. Esta é a impossibilidade da tradução. Mas exatamente por isso é que nós falamos. É o pressuposto para que falemos algo. No momento em que dizemos alguma coisa,

⁸ *Wie ich schon sagte, haben mich bereits als kleines Kind einzelne Wörter und ihre Wirkung fasziniert. Wenn man einen Stein ins Wasser wirft, entstehen Wellen. Immer wenn ich ein Wort in die Menschen hineingeworfen habe, dessen Bedeutung ich noch gar nicht genau kannte, konnte ich doch sehen, dass es Wellen gibt. Und diese geworfenen Wörter waren aus meiner Muttersprache Japanisch – die war damals noch Fremd. Wir lernen als erste Fremdsprache die Muttersprache.*

deixamos para trás esse sentimento inarticulado. Isso é o que resta. Mas a língua que surge desse impulso tem força. Ela tem sentimento autônomo e força de expressão. (BÜTHER, 2002)⁹

O envolvimento com a tradução, portanto, permeia a literatura de Yoko Tawada, uma literatura que inclui um forte caráter teórico e biográfico. A tradução da língua e da cultura não apenas trabalham juntas, mas disjuntas, sendo que a comunicação será criada igualmente a partir das diferenças e das pontes linguísticas, culturais e epistemológicas existentes entre elas. O conceito de tradução é utilizado de maneira ampla e diversificada, sendo que a autora explora suas muitas possibilidades de interpretação, pois ele não se limita à simples transferência de significados entre idiomas diferentes, mas representa mundos e consciências. O aspecto físico da linguagem, a sua realização, a sua indissociável natureza tradutória, a sua mobilidade e o seu papel de constituidora fundamental do ser se condensam no título do livro que é considerado um dos mais representativos da sua produção literária e teórica sobre o tema: *Überseetzungen*, uma palavra que se move e corporifica a tradução, que é impossível, mas nunca deixa de se realizar.

⁹ Also: man kann nicht übersetzen, eigentlich gar nicht. Und selbst, wenn man versucht, es zu tun, so gut wie man es kann, bleibt ganz viel übrig. Das ist die Unmöglichkeit der Übersetzung. Aber gerade deshalb sprechen wir ja auch. Das ist die Voraussetzung, warum wir was sagen. In dem Moment, wo wir was sagen, bleibt dieses Gefühl unartikulierte zurück. Das ist der Rest, der da bleibt. Aber die Sprache, die durch diesen Impuls entstanden ist, sie hat Kraft. Sie hat wieder ein eigenständiges Gefühl und Ausdruckskraft.

4 ÜBERSEEZUNGEN

Publicado na Alemanha em 2002, o livro *Überseezungen* reúne 14 contos que abordam as consequências do deslocamento linguístico e geográfico, e os efeitos do ato de viajar ou de mover-se através de fronteiras. Já no neologismo do título, é possível perceber os desdobramentos que a autora atribuirá a tais conceitos: a composição das palavras *Übersee*, que em português poderia ser traduzida por “além-mar” e *Zungen*, respectivamente traduzível por “línguas”, remetem à fonética de *Übersetzung*, que significa “tradução”. Além disso, *Seezunge* significa “linguado”, um peixe que recebe esse nome (tanto em português como em alemão) em função de sua forma, que lembra uma língua. A partir desses componentes, muitas leituras podem ser observadas, como a relação da linguagem e do corpo, do viajar por entre continentes e do assumir metafisicamente a forma e a essência de ser uma língua.

O título evoca os aspectos de língua e tradução e os relaciona intrinsecamente ao aspecto físico do órgão responsável pela articulação dos sons produzidos pelo corpo. Mostra ainda a fisicalidade do movimento, mesmo que muitas vezes não seja necessário um efetivo deslocamento para que ocorra esse movimento. A construção da palavra *Überseezungen* integra a perspectiva de que um indivíduo é a própria língua que, por sua vez, não reside em nenhum lugar fixo, uma vez que vive no espaço de entremeio, representado pela água do oceano que se comunica com todos os continentes, sem pertencer a nenhum deles.

Christina Kraenzle observa que, enquanto muitos dos escritos de Tawada consideram as problemáticas do deslocamento linguístico e geográfico, em *Überseezungen* o viajar pela linguagem assume o lugar das viagens ocorridas pelo espaço físico, não sendo apenas um efeito colateral delas. Do duplo foco nos deslocamentos geográficos e linguísticos emergem amplas inferências sobre a natureza da comunicação moderna e do ato de viajar, resultando no que ela considera “a mais consistente reflexão até agora de Tawada sobre a interconectividade entre mobilidade, geografia, linguagem e identidade” (KRAENZLE, 2007, p. 91).

Muitos tipos de viagens são retratados e explorados ao longo das histórias do livro, mas a questão do deslocamento linguístico aparece em primeiro plano, sendo basicamente seu fio condutor. As diferentes experiências linguísticas empreendidas pelas personagens e as considerações que suscitam na narradora (em geral, a própria protagonista) e, por meio dela, no leitor, tratam muitas vezes da relação linguística entre territórios e consciências, ou da relação entre indivíduo e coletivo, no sentido de comunidade cultural e/ou nacional pela noção de territorialidade. Nesse aspecto, ela demonstra a força que há em compartilhar-se

uma língua e pertencer-se a uma identidade linguística, um fator importante para a identidade nacional, dado que a construção da língua muitas vezes esteve no cerne das construções nacionais como parte das suas ideologias.

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

Quando em terra, ou dentro do espaço delimitado por uma margem, as letras e palavras assumem forma material, uma transição que não deixa de manifestar seu caráter misterioso e com o qual é necessário aprender a lidar. Algumas vezes, essas letras e palavras podem se assemelhar a obstáculos, como em “*Zungentanz*” [Dança da língua]:

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? (TAWADA, 2002, p. 10-11)¹⁰

Nesse trecho, além de estar evidenciada a materialidade da língua, a autora mostra o esforço em mover-se através dela, em atravessar “o muro” e ultrapassar a barreira das letras, que parecem ter vida própria. Ao realizar-se a alegoria das margens e da água, surge a figura de um mapa com continentes e oceanos, línguas e espaços entrelinguísticos, tradutores e viajantes. Esse mapa engloba o conjunto de elementos que compõem o livro, do título ao conteúdo, incluindo a divisão dos capítulos em “Línguas euroasiáticas”, “Línguas sul-

¹⁰ *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 sol 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?*

africanas” e “Línguas norte-americanas”. Essa divisão contempla os eixos leste-oeste e norte-sul, e cada capítulo apresenta um mapa repleto de símbolos e letras.

Cada capítulo enfatiza um aspecto de suas aventuras linguísticas, ainda que muitos dos elementos estejam presentes na maioria delas, em alguma medida. O primeiro capítulo, “Línguas euroasiáticas”, é composto por 10 contos, e suas histórias tratam da relação que se estabelece entre as línguas asiáticas — principalmente o japonês, ainda que também existam referências ao chinês —, e as ocidentais, tendo como base o alemão. Nesse capítulo, evidencia-se o caráter sensorial das experiências vividas pelas personagens, e a tradução figura em suas muitas formas de realização (texto, imagem, som, sensações).

No segundo capítulo, “Línguas sul-africanas”, destaca-se o papel que a língua desempenha no inconsciente: ela se manifesta não apenas como instrumento racional veiculado por sentidos concretos, mas como formadora da mente desde suas camadas subscientes. No terceiro capítulo, “Línguas norte-americanas”, composto de três contos, desenvolvem-se situações envolvendo a retenção das imagens sensoriais da língua em bases materiais. Além disso, o inglês é uma língua universal, por isso encontra-se presente de muitas formas no mundo e no cotidiano, o que gera perspectivas particulares diferentes das que a autora costuma conceber entre o alemão e o japonês.

Com relação à disposição dos capítulos e dos contos, é possível perceber que existe um equilíbrio mantido por três contos em especial, que sustentam a proposta do livro e se encontram estrategicamente dispostos como pilares no início, no centro e no final: “*Zungentanz*” [Dança da língua] (primeiro conto do primeiro capítulo), “*Bioskoop der Nacht*” [Cinema noturno] (único conto do segundo capítulo) e “*Porträt einer Zunge*” [Retrato de uma língua] (último conto do último capítulo). As três histórias podem ser lidas como faces da personificação linguística da autora e mostram, cada uma de uma perspectiva, a mesma realidade, o próprio “eu” reduzido à essência de ser uma língua. A metáfora, explícita no primeiro capítulo pela metamorfose onírica da protagonista, “meu corpo era todo uma língua”¹¹ (TAWADA, 2002, p. 9), é retomada no 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). No terceiro, a autora trabalha com a imagem da língua como sendo seu duplo. O objetivo inicial

¹¹ *Mein Körper bestand aus einer einzigen Zunge.*

¹² *Und in welcher Sprache träumen Sie?» (...) »Ich weiß leider nicht. Es ist eine Sprache. Ja, es ist sicher eine Sprache, die ich nie gelernt habe, deshalb verstehe ich meine eigene Traumsprache nicht.*

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”¹³ (TAWADA, 2002, p. 121). Ao longo da história, entendemos que a metamorfose se deu porque a autora acaba por retratar seu alter ego, a própria língua, fechando o ciclo do livro.

Nesses contos, destacam-se algumas das tendências surrealistas de Tawada, principalmente porque o papel do inconsciente se faz bastante presente em seus desenvolvimentos. Também presente está a representação da realidade dos sonhos com influências das teorias psicanalíticas de Freud, centrais durante a evolução do movimento surrealista em geral. Ela 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 que assimila a realidade captada pelos sentidos e a impressão causada na mente ao universo literário que cria em torno da questão linguística. Em “Dança da Língua”, há um sonho dentro de um sonho: a protagonista sonha ter se transformado em uma língua e, dentro desse sonho, a protagonista-língua encontra o músico Zoltán Kodály, que exibía uma curiosa aparência:

Em um sonho, encontro Zoltán na rua. Convido-o para um chá. Está escurecendo. Sob uma luz de neon, vejo seu rosto pálido. O que há com você? Sua pele tornou-se semitransparente, e, por baixo dela, as veias vermelhas e azuis desenham diferentes formatos de letras. Na parte de dentro de sua coxa nua vejo um “n”. O que é isso? Zoltán responde constrangido: havia emagrecido, por isso não conseguia mais cobrir seu sangue com a gordura. No ar gelado do quarto escuro sua pele ficava ainda mais transparente, como se fosse coberta por uma camada de gelo. Estou feliz por estar com um casaco de pele. São tatuagens? Perguntei-lhe com cuidado. Não, sou assim por natureza, murmurou. Mas e aquele “n”? De forma alguma aquilo poderia ter algo a ver com a natureza. (TAWADA, 2002, p. 13)¹⁴

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 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. Para Jorge Luis Borges, escritor que também

¹³ *Ich bin keine Dame, erwiderte P mit einem Lächeln.*

¹⁴ *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 antwortete 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 mein Natur, murmel er. Aber was ist mit dem «n»? Das kann doch nicht bloß mit der Natur haben.*

produz uma ficção permeada de elementos fantásticos relacionados aos sonhos e ao inconsciente, a própria literatura “é um sonho, um sonho dirigido e deliberado, mas fundamentalmente um sonho” (BORGES, 2005, p.78). A proposição de Borges parece convir especialmente quando se observa que o conto de Tawada 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 possibilidades se assemelhariam a espelhos paralelos gerando imagens infinitas:

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)¹⁵

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” (TAWADA, 2002, p. 11). A “língua” então procura um “médico-linguista” que tenta ensiná-la 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 falar como seria esperado. Nesse ponto, pode-se identificar um pouco da perspectiva de Kafka, 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” (TAWADA, 2002, p. 9 -10)¹⁶.

O papel do médico-linguista e os fracassados exercícios linguísticos que aplica à personagem-língua são retomados por Zoltán 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

¹⁵ *Wenn ich aufwache, ist meine Zunge immer etwas geschwollen und viel zu groß, um sich in der Mundhöhle bewegen zu können. Sie versperrt mir den Atemweg, ich spüre einen Druck auf die Lungen. Wie lange noch dieses erstickenw, frage ich mich, und schon schrumpft sie. Meine Zunge erinnert mich dann na einen verbrauchten Schwamm, steif und trocken zieht sie sich langsam in die Speiseröhre zurück, dabei nimmt sie meinen ganzen Kopf mit.*

¹⁶ *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.*

impressões sensoriais acústicas, lembrando que não raras vezes ela faz referências a outros músicos e aproxima a cadência das letras e palavras a notas musicais. Em outro conto do livro, “*Musik der Buchstaben*” [Música das letras], por exemplo, a protagonista relata como se sente ao receber uma carta contendo um poema em francês, língua que não fala. Por não conhecer os significados das palavras, está livre para desfrutar plenamente das suas formas e dos seus sons. As únicas palavras que conhece no texto são “Bach” e “Bartók”:

De repente surgem das redondas ondas de letras minúsculas duas letras "B" maiúsculas. Erguiam-se imponentes como dois barítonos. Duas palavras me saltam aos olhos. Essas eu compreendi sem dúvidas; “Bach” e “Bartók”. Direta como os próprios nomes próprios chegou até mim a música, que é intraduzível, mas está presente neste momento e neste lugar. (TAWADA, 2002, p. 34 35)¹⁷

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

Se um dia eu traduzir este texto, vou querer encontrar uma música. A música já está lá, Bach e Bartók, mas a música tem de ser alcançada mais uma vez na tradução, através de um grande desvio, com a ajuda de dicionários, diálogos e sonhos. Através de um tamanho desvio da tradução desejarei reencontrar a ilegibilidade mágica de um poema. (TAWADA, 2002, p. 35)¹⁸

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 e 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.
Sonnanonandakanondakurenotonchinkannoikotomitaidechinpunkanpun.
(TAWADA, 2002, p. 13)¹⁹

¹⁷ *Plötzlich taucht aus den runden Wellen der kleinen Buchstaben zweimal das große B auf. Wie zwei Basstöne, 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 diesen Augenblick na dieser Stelle anwesend.*

¹⁸ *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.*

¹⁹ *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..*

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

Não, não assim... o “n” tem de soar bem diferente. Mas, para mim, isto é organicamente impossível. Se o “n” não vem depois de uma vogal, não há como trazer a língua para a frente. Por isso não posso falar, por exemplo, “inspiração”, pois a língua não pressiona a consoante, mas o suave membro de Zoltán. Parece fazer sentido que sua pele, que se tornara transparente, já não possa cobrir mais nada. Vejo incontáveis letrinhas fluindo em seu membro. Se houvesse ao menos um “o” ali no meio! “Inosopiração” eu conseguiria falar sem dificuldades. Então porque eu não posso ter uma “inosopiração” no lugar de uma inspiração? Se um dia eu não precisar mais do “o”, eu o deixo de lado. Até lá, vou ficando com a minha inosopiração. O membro torna-se cada vez mais rígido, e sua coxa, macia como seda. Talvez um indivíduo precise de uma inspiração, um projeto para o futuro. Eu, porém, não sou um indivíduo, sou uma língua. Além disso, não consigo pronunciar a palavra “indivíduo”, pois nela existe um “n” sozinho. “Indivíduo!”, gritei. Nesse momento, explode o membro de Zoltán. Palavras líquidas jorram de seu interior, refletem o neon e voltam a desaparecer na tranquilidade de um mudo paladar. (TAWADA, 2002, p. 14)²⁰

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 der nacht*” [Cinema 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

²⁰ *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 ihn heraus, reflektieren das Neonlicht und verschwinden wieder in die Stille des stummen Geschmacksinns.*

desconhecida que aparece em seus sonhos e que descobre ser o africâner. A primeira personagem com quem a narradora conversa refere-se a si mesma como sendo “a homem”, misturando o substantivo masculino “homem” com o artigo feminino “a”. A personagem “a homem” mostra que não é perfeitamente familiarizada com a língua em que estão falando, ao que a narradora observa que ele vive um problema ao mesmo tempo gramatical e pessoal: “Porém, nesse momento ele se preocupava com um tipo bem diferente de problema, um problema gramatical, pessoal” (TAWADA, 2002, p. 61)²¹. Nesse 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 ” (TAWADA, 2002, p. 61)²².

Uma abordagem semelhante ocorre no conto “*Eine leere Flasche*” [Uma garrafa vazia]. Por meio de uma narrativa carregada de lembranças de impressões da infância, a autora explica como são as expressões japonesas para uma pessoa se referir a si mesma: as meninas utilizam as palavras *atashi*, *watashi* ou *atakushi* quando querem dizer “eu”, dependendo de critérios sociais ou de idade, enquanto os meninos devem utilizar *boku* ou *ore*. Porém, para escolher uma dessas expressões de autorreferenciação, é necessário que a pessoa antes se defina de acordo com tais critérios, para então realizar a conexão entre as referências linguística e pessoal, uma tarefa que pode não ser tão simples, como explica a narradora:

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 esquivar disso, usando a 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” (*ich*). Para usar a palavra “eu” não é necessário sentir-se homem ou mulher. (TAWADA, 2002, p. 53-54)²³

A reflexão sobre a adequação do sujeito à imposição das formas linguísticas com “a homem” que inicia o conto em “Cinema Noturno” ocorre, como em “Dança da Língua”, em

²¹ *Ihn beschäftigte in diesem Moment jedoch ein ganz andersartiges Problem, ein grammatikalisches, ein persönliches Problem.*

²² *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.*

²³ *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.*

uma passagem que desde o começo lembra um sonho. Nesse conto, Tawada utiliza o recurso da metaficção, ou seja, o leitor pode identificar conscientemente os mecanismos da produção literária. Ela eleva o nível de metaficção ao fazer uma aproximação com narrativas cinematográficas, como o título sugere. É uma característica da autora a utilização de diversos recursos textuais disponíveis para apresentar narrativas, deixando de lado a obrigatoriedade de se manter no texto escrito.

Em alguns de seus textos, ela revela a afinidade com a poesia concreta, que apresenta diversas formas de aproveitar o espaço textual ao sugerir formas e significados e aproveitar possibilidades de comunicação não verbal, quando introduz leituras que interagem com os espaços e com os elementos ausentes. Ampliando as possibilidades intertextuais, ela agrega imagens e sons em suas representações artísticas. Nesse conto, ela explora as semelhanças entre cinema e literatura e trabalha com imagens dinâmicas, sendo que as metáforas que constituem a poética teórica da autora aqui se revestem de uma visualidade explícita e se intercalam 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 uma 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 neste mesmo dia, eu estaria morta. Minha data de validade. Devolvi a lata ao dono da loja. (TAWADA, 2002, p.62)²⁴

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” pode se referir 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

²⁴ *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 Datum 23.7.2000 folgte. Wenn ich das Inhalt der Dose essen würde, würde ich spätestens an diesem Tag tot sein. Mein Verfallsdatum. Ich gab dem Ladenbesitzer die Dose zurück.*

série de considerações políticas e sociais, como no trecho em que a narradora lembra que, na época do *apartheid*, os políticos sul-africanos haviam declarado os japoneses como brancos para restaurar as relações econômicas entre os dois países:

Eu não sabia muito sobre a África do Sul. Mas o que me veio imediatamente à memória foi uma foto que eu havia visto quando criança em um livro da escola. A foto mostrava as duas portas de um banheiro público. Em uma porta estava “Para brancos”, e na outra, “Para outros, exceto japoneses”. Nós não podíamos ir a nenhum dos toaletes. Não tive coragem de perguntar ao professor de que forma seria do interesse do *apartheid* deixar nossas necessidades do lado de fora. (TAWADA, 2002, p. 67-68)²⁵

Ao todo, o conto 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”. (TAWADA, 2002, p. 69-70)²⁶

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

²⁵ *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 dürften 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.*

²⁶ *»In welcher Sprache träumen Sie?« (...) »In Afrikaans natürlich.« (...) »Warum denn das? Haben Sie 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 zum ir. Ich antwortete fröhlich: »Ich habe viele Seelen und viele Zungen.«*

considerar essa frase, “Eu tenho muitas línguas e muitas almas”, como a grande epifania e metáfora central de seu conjunto de narrativas como um todo.

A escrita de Tawada apresenta frequentemente ligações com outras formas de manifestação artística além do texto, como com a música, o teatro, e o cinema, assim como referências explícitas ou implícitas a outros textos, escritores e artistas. Dessa forma, ela mostra que uma obra literária não se encerra em si mesma, mas faz parte de um grande diálogo intertextual que envolve toda forma de comunicação e criação artística disponível, uma visão positiva da contínua assimilação cultural na formação dos indivíduos, que novamente poderia ser aproximada às teorias pós-estruturalistas. Júlia Kristeva, ao criar o termo “intertextualidade”, escreve: “a palavra, (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Em alguns textos, as referências de Tawada estão declaradas, como nos exemplos em que ela cita os nomes dos músicos Bach, Bartók ou Zoltán; em outros textos, as referências devem ser sentidas ou descobertas. Em “*Porträt einer Zunge*” [Retrato de uma língua], é possível pensar em um paralelo com o livro *Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce. Joyce, assim como Tawada, possui um histórico de migração e é conhecido por utilizar formas experimentais de linguagem ao longo de sua obra, como neologismos e fluxo de consciência. O protagonista do livro de Joyce, Stephen Dedalus, é considerado o álter ego do escritor, que narra as experiências da personagem desde a época da sua criação até o momento em que deixa seu país, a Irlanda, para ir viver em outros países da Europa. O romance é um romance de formação, estilo de romance que conta em pormenores o desenvolvimento físico, social e psicológico da personagem.

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)²⁷. A partir de então, o retrato passa a se desenvolver como que sozinho e a se afastar da imagem esperada. O primeiro movimento

²⁷ *Aber mein Pinsel ertrank in den fließenden Bildern des Films.*

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 provisório, de poético e prático. (TAWADA, 2002, p. 119)²⁸

Tawada chama a atenção para a importância dos nomes e os efeitos que podem causar naqueles que os carregam em algumas passagens ao longo dos seus ensaios. As acepções em português da palavra “Piroshka” em russo são “banquete” e “folia”; 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 eu comecei a encontrar P todos os dias, sua semelhança com a atriz desapareceu. Eu via em seu rosto um rosto de seda, um rosto polido, um rosto brilhante e muitos rostos diferentes em seu rosto. Quanto mais eu a via, menos eu sabia dizer qual era realmente a sua aparência. (TAWADA, 2002, p. 119)²⁹

Através da técnica do fluxo de consciência que é utilizada ao longo do conto, nota-se que 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, vai ganhando uma história pessoal de vida, assemelhando-se ao tipo do romance de formação. Porém, apenas a história de vida do retrato é contada. Sabe-se, por exemplo, que, no início da história, P tem 20 anos e acabara de se mudar da Renânia, na Alemanha, para a América; depois ela teria trabalhado por um ano como *au pair*; mais tarde, ela conta que tem uma filha; assim, nos diálogos entre a pintora e o retrato, o leitor conhece a vida de P e descobre a complexa relação de afinidade e diferença que se estabelece entre as duas, marcada pelo fascínio de uma

²⁸ *Ihr Name ist Piroshka, denn ich 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 Namenslexicon. Was sollte ich Jetzt tun? Vielleicht sollte ich einfach P sagen, P von permanent und provisorisch, poetisch und praktisch.*

²⁹ *Als ich P täglich zu treffen begann, verschwand die Ähnlichkeit zwischen ihr und der Filmschauspielerin. Ich sah in ihrem 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.*

experiência de vida que falta à narradora, mas está presente em sua criação. Na verdade, a autora quase se esvazia da condição humana, da forma como é prevista pela sociedade, para se equiparar a um mero ser vivo, dotado de órgãos sensoriais que apenas recolhe palavras e escreve sem parar:

P tinha duas enteadas. “Comprei entradas para a piscina para todas minhas três filhas, mas nem uma única vez alguma delas quis vir comigo. Quando você vem, você representa todas elas”, disse-me ela. Eu não nado bem, mas mesmo assim venho nadar com ela duas vezes por semana. Dentro da água, um corpo fica estranhamente nu e não representa nada. Eu não quero representar nem muito menos substituir nada. Mas quem sou eu perto dela? Eu não tenho nem família nem profissão, não sou nada além de um ser vivo com órgãos sensoriais, uma coletora de palavras, uma escrevedora incansável. (TAWADA, 2002, p. 148)³⁰

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

Em quase todos os contos do livro, a autora trabalha com os diferentes efeitos que surtem as letras, palavras e expressões em cada uma das línguas, e compara suas formas e origens. Em torno desses efeitos, ela aproveita para criar jogos, confusões e mostrar o potencial mágico dos significados e como eles podem ganhar novas significações, a partir de elementos culturais distintos e de diferentes movimentos de consciência. Além disso, a questão cultural aparece a partir da descrição de sensações e situações surreais que as personagens vivenciam ao estabelecerem contato com os indivíduos da cultura ocidental, as quais incluem preconceito, estranhamento, alienação e a estranha conexão com entidades (muitas vezes inusitadas) que compartilham traços em comum ou sentimentos semelhantes por estarem também em ambiente estrangeiro.

Por exemplo, no conto “*Wörter, die in der Asche schlafen*” [Palavras que dormem nas cinzas], ela conta da agradável sensação de identificação que sente ao olhar nos olhos de uma

³⁰ *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 Wörtmmmlerin, eine pausenlose Aufschreiberin.*

cabra, motivo pelo qual não conseguiria usar essa palavra para xingar alguém como é o usual no ocidente.:

Afinal, eu tenho simpatia pelas cabras porque suas pupilas não são compostas de linhas verticais, mas sim horizontais. Só de olhar nos olhos de uma cabra eu poderia contemplar uma paisagem conhecida. Esse sempre foi meu sonho. Árvores e arranha-céus se estenderiam pelo chão enquanto o rio e a ponte chegariam ao céu. Eu também gosto de vacas, ainda que elas não tenham pupilas horizontais. (TAWADA, 2002, p. 24)³¹

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 mulher estúpida, por exemplo, poderia ser chamada de “berinjela”. Como o hábito de xingar utilizando nomes de animais não pertence à sua cultura, torna-se inviável para ela simplesmente “jogar” essa palavra, sem que ela de fato expresse o que sente:

Por que não me ocorria nada? Uma palavra mágica. Qualquer palavra. Não é que eu não conhecesse alguns xingamentos. Eu só não conseguia imprimir nenhuma raiva a essas palavras estranhas. Eu sabia, por exemplo, que se poderia chamar de vaca ou de cabra a uma funcionária da secretaria de estudantes se ela utilizasse as regras oficiais apenas para atormentar os outros. Mas se eu fosse, de fato, empregar a palavra cabra, eu acabaria rindo e a antipatia imediatamente desapareceria. (TAWADA, 2002, p. 24)³²

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 diz que um xingamento precisa vir do estômago, porque não é possível xingar alguém com algo que não tenha sido comido antes. A 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 através da comida, mas o xingamento produz um efeito especial porque vem acompanhado de uma emoção intensa, é uma expressão carregada de significados. Ela 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

³¹ *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.*

³² *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.*

seu estômago. Eu como carne de gado muito raramente e não conseguiria ligar a palavra “vaca” ao meu sentimento. Além disso, como não como porco, também não consigo dizer “porcaria!”. Como no Japão se fica muito tempo sem comer carne, quase não há xingamentos relacionados à pecuária. Em vez disso, existem os que provêm da horticultura. [...]. Apenas as palavras com as quais nos referimos a alimentos familiares podem ser usadas como xingamento. “Um funcho!” Eu poderia ter gritado ao ciclista, pois seu capacete branco me fez lembrar a camada mais externa do bulbo do funcho. E essa palavra eu poderia trazer de dentro do meu estômago, pois como erva-doce quase todos os dias. (TAWADA, 2002, p.25)³³

Todos os contos envolvem percepção, sentidos, envolvimento emocional e reverberações em diferentes níveis de consciência em torno da ideia de língua. As circunstâncias e implicações podem variar, mas alguns elementos comuns permeiam e conectam todas as histórias em maior ou menor medida, para além da ideia da fusão indivíduo/língua, como o confronto que surge na transcrição de caracteres (e culturas) entre idiomas orientais e ocidentais que se destaca no conto “*Der Apfel und die Nase*” [A maçã e o nariz]; a reflexão sobre a apropriação de um sujeito pelo nome que lhe é atribuído em “*Wörter, die in der Asche schlafen*” [Palavras que dormem nas cinzas]; a duplicidade inerente à condição de falante bilíngue em “*Die Zweischalige*” [A bivalva]; as implicações da transmissão de uma mensagem através de sons, caracteres e associações múltiplas de memórias em “*Die Botin*” [A mensageira], apenas para citar alguns dos contos que foram menos comentados (ou não foram comentados) neste trabalho.

Cada parte do livro é pensada para estabelecer uma comunicação plena com o leitor, desde a capa, o rosto de uma mulher levando as mãos aos ouvidos, destaque para os olhos, a boca, os ouvidos, as mãos, ou seja, os órgãos sensoriais em posição de prontidão para sentir e se comunicar com o ambiente e com o público, o título do livro despertando diversas relações de sentido para as palavras envolvidas, a disposição dos capítulos, dos contos e das imagens que a autora cria, tudo constitui uma obra literária que produz uma mensagem completa, revelando ao leitor que a língua envolve toda uma gama de comunicações que não se encerra em um número limitado de sinais gráficos e acústicos, pois possui uma essência repleta de magia e de infinitas possibilidades.

³³ *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 selten 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.*

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se estuda a literatura produzida por Yoko Tawada, logo se percebe a grande diversidade de elementos literários e teóricos que a compõem e que lhe proporcionam características complexas e multifacetadas. O envolvimento da autora com questões linguísticas e a forma como representa suas reflexões teóricas na ficção permite que novos significados e interpretações sejam constantemente descobertos ao longo de sua leitura, que se revela prolífica em termos tanto de literatura como de teorias de tradução.

Yoko Tawada está inserida no contexto literário que vem se delimitando nas últimas décadas, cujas tendências artísticas e filosóficas reúnem algumas afinidades estilísticas e temáticas comuns, como o uso dos recursos ficcionais da metalinguagem e da metaficção. A temática da migração e os questionamentos em torno das noções de pertencimento a comunidades nacionais ou a grupos culturais delimitados por fronteiras, que a autora apresenta a partir de uma perspectiva linguística, incluem em seu trabalho uma discussão pertinente ao cenário contemporâneo mundial, o fenômeno das migrações em massa, questão que se torna nevrálgica especialmente após a crise dos refugiados nos últimos anos.

Por meio de uma postura ficcional em que suas personagens se colocam como que do lado de fora da realidade cultural vivida pela comunidade em que se encontram, em alguns casos agindo de maneira quase ingênua, a autora demonstra que o conceito de realidade é construído de maneira arbitrária, a partir da visão de mundo do indivíduo ou da sociedade. Esse conceito é veiculado por vetores simbólicos, dos quais a linguagem se destaca, desempenhando um papel de pilar na constituição cultural das comunidades sociais.

Assim é que a reflexão sobre a língua assume posição central em seus textos, e o pressuposto de que a literatura é, em si, uma obra linguística é utilizado como recurso para tematizar o papel da língua como mediadora entre as diferentes esferas de comunicação, como entre a realidade física e a realidade abstrata, entre sociedade e cultura, entre consciente e inconsciente. A função de mediação universal que é atribuída à língua faz com que ela atue essencialmente como tradutora, posto que é a responsável pela transmissão de sentidos entre o indivíduo e o universo que o envolve.

Tawada entende a tradução de maneira positiva, como parte de toda e qualquer experiência linguística. Muitos fatores contribuíram para o desenvolvimento de suas reflexões, especialmente o contato que sempre teve com literatura e o interesse particular sobre questões de língua. É possível encontrar aproximações com outros teóricos que se

ocuparam dessas mesmas questões, compreendendo-se entre eles autores como Benjamin e Derrida, que fazem parte do cânone teórico relacionado à pós-modernidade.

O livro *Überseetzungen* costuma ser considerado um dos mais representativos de Tawada com relação a sua abordagem dos aspectos de língua e tradução. Nele, a autora trata da indissociável natureza tradutória da linguagem e mostra que a mobilidade é uma de suas características fundamentais. Através de contos que revelam ao leitor o papel da língua como constituidora fundamental dos indivíduos, ela explora o aspecto físico da linguagem, as inferências que surgem a partir de diversas formas de deslocamentos geográficos e linguísticos, os desdobramentos da língua em diferentes camadas do inconsciente, bem como o potencial mágico da tradução e sua dicotômica condição de necessária e impossível.

Com o presente trabalho, buscou-se iniciar uma análise sobre as reflexões de Yoko Tawada com relação aos temas de língua e tradução e da forma como ela insere suas teorias em ambiente literário e ficcional. Não apenas a complexidade das temáticas envolvidas, mas principalmente as nuances e a multiplicidade do pensamento da autora, tornam este estudo mais um estímulo do que uma proposição acabada. Apesar das ideias que se apresentam aqui, há a necessidade de mais espaço para desenvolvimento em pesquisas futuras. As muitas línguas e muitas almas de Tawada suscitam numerosas reflexões e amplos diálogos possíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Susan C. Surface translations: meaning and difference in Yoko Tawada's german prose. **Seminar: a journal of germanic studies**, 2010. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.3138/seminar.46.1.50>> Acesso em 28 nov. 2016

ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections. Works by Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Org). **Yoko Tawada: voices from everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007, p.59-76

BANOON, Bernard. Words and roots: the loss of the familiar in the works of Yoko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Org). **Yoko Tawada: voices from everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007, p.125-136

BORGES, Jorge Luis. **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005, p. 77-107

DERRIDA, Jacques. **A língua não pertence: entrevista com Jacques Derrida**. [S.l.: s.n.], 2001.

DERRIDA, J. (2001) **O Monolinguismo do Outro**. Ou a prótese de origem. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras.

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

HOLDENRIED, Michaela. Eine Poetik der Interkulturalität. In GUTJAHR, Ortrud (Org.) **Fremde Wasser**. Tübingen: Claudia Gehrke, 2012, p. 169-185

JOYCE, James. **A portrait of the artist as a young man**. Londres: Penguin, 1996.

KAINDL, Klaus. Of dragons and translators: foreignnes as a principle of life. Yoko Tawada's "St. George and the Translator". In: KAINDL, Klaus. KARLHEIZ, Spitzl (Org). **Transfiction**. research into the realities of translation fiction, Amsterdam: John Benjamins, 2014, p. 87-102.

KRAENZLE, Christina. Traveling without moving: physical and linguistic mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen In: SLAYMAKER, Doug (Org). **Yoko Tawada: voices from everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007, p. 91-110

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KURITA, Yukari. "Migrantenliteratur" In: **Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada**. Tóquio, Universidade Gakushuin, 2015, p.75-94. <https://glim-re.glim.gakushuin.ac.jp/bitstream/10959/3621/1/doiutungaku_19_75_94.pdf> acesso em 24 nov. 2016

LACKA, Danuta. **Trans-gender, trans-bordering, translations in Yoko's narrative.** Tóquio, 2009 <<http://repository.dl.itc.uTokyo.ac.jp/dspace/bitstream/2261/53374/1/lis00717.pdf>> acesso em 27 jul. 2016.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, Lúcia Castelo (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin:** quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

MATSUNAGA, Miho: Die Dimension der Übersetzung in Werken von Yoko Tawada. In: **Zeitschrift für Germanistik**, vol. 12, n. 3, 2002, p. 532–546. Neue Folge, <www.jstor.org/stable/23976357. > Acesso em 28 nov. 2016

MATTIA, Iunco. **Die transkulturelle Übersetzung in Yoko Tawada.** <http://www.academia.edu/19979174/Die_transkulturelle_%C3%9Cbersetzung_in_Yoko_Tawada._Von_der_Muttersprache_zur_Sprachmutter> acesso em 24 nov. 2016

OTTONI, Paulo. A responsabilidade de traduzir o in-traduzível: Jacques Derrida e o desejo de [la] tradução. **DELTA**, São Paulo: v. 19, n. spe, p. 163-174, 2003.

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

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

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

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

TAWADA, Yoko. “Bioskoop der Nacht”. In: **Überseezungen.** Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 61-91.

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

TAWADA, Yoko. “Eine Leere Flasche”. In: **Überseezungen.** Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 53-57.

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

TAWADA, Yoko. **Migrationsliteratur –Eine neue deutsche Literatur?** Berlim: Heinrich Böll Stiftung, 2009. Disponível em <http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf> acesso em 24 nov. 2016

TAWADA, Yoko. “Musik der Buchstaben”. In: **Überseezungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 32-35.

TAWADA, Yoko. “Porträt einer Zunge”. In: **Überseezungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 118-152.

TAWADA, Yoko. **Überseezungen**. [set. 2002]. Entrevistador: J. Büthe. Berlim: 2002. Entrevista concedida a Deutschlandfunk. Disponível em <http://www.deutschlandfunk.de/ueberseezungen.700.de.html?dram:article_id=80652> Acesso em 24 nov. 2016.

TAWADA, Yoko. “Wörter, die in der Asche schlafen”. In: **Überseezungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 18-30

TAWADA, Yoko. “Zungen-tanz”. In: **Überseezungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002, p. 9-14.

TAWADA, Yoko. Wolkenkarte. In: **Überseezungen**. Tübingen: Ed. Cláudia Gehrke, 2002. p. 51-52.

ULFAT, Jasamin. **Eine Sprache zwischen Japanisch und Deutsch - Yoko Tawadas Botin in den Überseezungen**. Berlim: Centro Nipo-germânico de Berlim (JDZB), 2011 p. 204-214.

VATTIMO, Gianni. A idade da interpretação. In: RORTY, Richard; VATTIMO, Gianni. **O futuro da religião: solidariedade, caridade, ironia**. Organização Santiago Zabala. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2006.

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

YILDIZ, Yasemin. “Tawada's multilingual moves: toward a transnational imaginary”. In: SLAYMAKER, Doug (Org). **Yoko Tawada: voices from everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2013. P. 77-89.