

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**MIRIAM INÊS WECKER**

**SER ESTRANGEIRO É UMA ARTE PARA YOKO TAWADA E HERTA MÜLLER: A  
ESCRITA DES-LOCADA NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA**

**PORTO ALEGRE**

**2018**

**MIRIAM INÊS WECKER**

**SER ESTRANGEIRO É UMA ARTE PARA YOKO TAWADA E HERTA MÜLLER: A  
ESCRITA DES-LOCADA NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA**

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

Orientador: prof. Dr. Gerson Roberto  
Neumann

**PORTO ALEGRE**

**2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Wecker, Miriam Inês

Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller: a escrita des-locada na literatura alemã contemporânea / Miriam Inês Wecker. -- 2018.  
136 f.

Orientador: Gerson Roberto Neumann.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Tradução cultural. 2. Ser estrangeiro. 3. Literatura alemã contemporânea. 4. Yoko Tawada. 5. Herta Müller. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Título.

**MIRIAM INÊS WECKER**

**SER ESTRANGEIRO É UMA ARTE PARA YOKO TAWADA E HERTA MÜLLER: A  
ESCRITA DES-LOCADA NA LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA**

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

Porto Alegre, 11 de dezembro de 2018

Resultado: Aprovada

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dra. Erica Sofia Foerthmann Schultz  
Instituto de Letras - Departamento de Línguas Modernas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Andrei dos Santos Cunha  
Instituto de Letras - Departamento de Línguas Modernas  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro  
Centro de Letras e Comunicação  
Universidade Federal de Pelotas (UFPEl)

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os professores cujas disciplinas eu cursei no primeiro ano deste curso de mestrado, pois todas as leituras e todos os assuntos abordados em aula foram de grande importância para o desenvolvimento desta dissertação de mestrado. Em especial, agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, pela oportunidade de poder conhecer a autora Yoko Tawada, cuja obra ainda é inédita no Brasil, e conhecer melhor a obra e vida de Herta Müller.

Ao meu companheiro, Márcio, que me incentivou a ingressar neste curso de mestrado e me acompanhou ao longo deste trabalho árduo.

Escrever pode parecer uma atividade que não exige muito esforço, porém a concentração e a disciplina exigidas durante a escrita pesam sobre o corpo como uma atividade física extenuante. Ao mesmo tempo em que escrever é uma tarefa árdua que mobiliza o corpo, escrever também é uma tarefa prazerosa que atíça a mente.

À minha fisioterapeuta, Dra. Virgínia Kauer, que me ajudou a manter a minha condição física até o final desta etapa.

À minha mãe, Maria Thereza, que soube ser compreensiva todas as vezes que não pude visitá-la para ficar trabalhando nesta dissertação.

Enfim a todas as pessoas que de alguma forma me ajudaram e me apoiaram para que eu tivesse as condições materiais e emocionais para finalizar este trabalho.

Tudo o que aprendi, escrevendo esta dissertação, será de grande valor para minha vida profissional e pessoal.

"Toda crítica filosófica se inicia com uma análise da linguagem."  
(PAZ, 1982, p. 36)

## RESUMO

Yoko Tawada e Herta Müller são escritoras de língua alemã, cuja escrita literária pode ser entendida como uma “escrita-entre-mundos”. Yoko Tawada nasceu no Japão e vive desde 1982 na Alemanha, onde ocupa hoje um lugar importante entre os autores estrangeiros que escrevem em língua alemã. Herta Müller nasceu na Romênia, é descendente de uma minoria alemã da região do Banato, tendo chegado à Alemanha como exilada política em 1987. Este deslocamento cultural e linguístico reflete-se na obra literária de ambas as autoras, trazendo à tona suas experiências como estrangeiras e falantes de mais de um idioma. Nesse sentido, o ensaísmo autobiográfico é recorrente no trabalho de ambas as autoras, acentuando uma forma de narração mais introspectiva que tece reflexões sobre si e sobre o outro. Esse fazer literário permite a Yoko Tawada capturar as diferenças culturais e linguísticas entre o japonês e o alemão, expondo a estranheza que uma cultura suscita na outra. A escrita literária de Herta Müller procura dar vazão às contradições vividas por ela na Romênia e na Alemanha com relação ao não pertencimento: ter nascido em um enclave alemão na Romênia, não se identificar com a forma de vida daquela comunidade e não integrar a política do regime ditatorial daquele país. Trata-se, portanto, de duas escritoras, que fazem de sua escrita uma tradução daquilo que viveram como estrangeiras. O presente trabalho tem como objetivo verificar a dinâmica da tradução cultural na obra literária das duas autoras a partir de uma análise comparatista que busca nos Estudos Literários, Estudos de Tradução, Estudos Culturais e na Filosofia da Linguagem o campo interdisciplinar para criar um espaço intervalar no qual é produzido esse dado novo: a tradução cultural. Foram selecionadas para essa finalidade duas obras principais: *Das nackte Auge* [“O olho nu”] de Yoko Tawada (2010) e *Vater telefoniert mit den Fliegen* [“Papai telefona com as moscas”] de Herta Müller (2012), que serão discutidas a partir do diálogo interdisciplinar estabelecido.

Palavras-chave: Yoko Tawada; Herta Müller; Ser estrangeiro [*Fremdsein*]; Tradução cultural; Literatura de Língua Alemã.

## ZUSAMMENFASSUNG

Yoko Tawada und Herta Müller sind Schriftstellerinnen deutscher Sprache, deren literarische Sprache als ein ZwischenWeltenSchreiben verstanden werden kann. Die japanische Schriftstellerin Yoko Tawada lebt seit 1982 in Deutschland, wo sie heute zu den wichtigsten ausländischen Autoren der deutschen Gegenwartsliteratur gehört. Herta Müller ist als Angehörige einer deutschen Minderheit im rumänischen Banat aufgewachsen und reiste 1987 als politisch Verfolgte in die Bundesrepublik Deutschland aus. Diese kulturelle und sprachliche Verschiebung widerspiegelt sich im literarischen Werk beider Autorinnen. Sie schreiben über ihre Erfahrungen als Ausländerinnen und als mehrsprachige Personen. In diesem Sinne ist ihre literarische Arbeit durch einen autobiographischen Essayismus stark gekennzeichnet, dessen erzählerische Form eher introspektiv ist, wodurch sie Überlegungen über sich und den Anderen anstellen. Durch diese literarische Vorgehensweise gelingt es Yoko Tawada die kulturellen und sprachlichen Unterschiede zwischen dem Japanischen und dem Deutschen aufzufassen und die Fremdheit, die eine Kultur in der anderen hervorruft, darzustellen. Das literarische Schreiben ist für Herta Müller ein Mittel die in Rumänien und in Deutschland erlebten Widersprüche zu verarbeiten, deren Ursprung sich auf die Nichtzugehörigkeit zurückführen lässt: in einer deutschen Enklave in Rumänien geboren zu sein, sich mit der Lebensform der deutschen Gemeinde nicht zu identifizieren und der Politik des totalitären Regimes Widerstand zu leisten. Es handelt sich also um zwei Schriftstellerinnen, die durch das Schreiben ihre Erlebnisse und ihre Erkenntnisse als Ausländerinnen übersetzen. Ziel dieser Arbeit ist es, die Dynamik dieser kulturellen Übersetzung im literarischen Werk dieser Autorinnen festzustellen und anhand einer vergleichenden Analyse, die in der Literatur-, Übersetzungs- und Kulturwissenschaft sowie der Sprachphilosophie ihren interdisziplinären Bereich findet, einen Zwischenraum zu schaffen, in dem diese neue Erkenntnis gewonnen wird, nämlich, die kulturelle Übersetzung. Es wurden zu diesem Zweck zwei Hauptwerke ausgewählt *Das nackte Auge* von Yoko Tawada und *Vater telefoniert mit den Fliegen* von Herta Müller, welche auf der Grundlage des interdisziplinären Dialogs besprochen werden.

Schlüsselworte: Yoko Tawada; Herta Müller; Fremdsein; kulturelle Übersetzung; deutsche Literatur.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 .....	122
Figura 2 .....	123
Figura 3 .....	123
Figura 4 .....	124
Figura 5 .....	125

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 A ESCRITA DES-LOCADA DE UMA LITERATURA SEM MORADA FIXA</b> .....	<b>18</b>
1.1 AS MARGENS FLUIDAS DE YOKO TAWADA.....	23
1.2 OS IMPASSES TERMINOLÓGICOS DE UMA NOVA PRODUÇÃO LITERÁRIA.....	32
1.3 A EXOFONIA AOS OUVIDOS DE YOKO TAWADA .....	37
1.4 A “ESCRITA-ENTRE-MUNDOS” DE HERTA MÜLLER .....	44
<b>2 TRADUÇÃO CULTURAL: UMA METÁFORA TRADUTÓRIA</b> .....	<b>55</b>
2.1 A TRADUÇÃO CULTURAL SOB O VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS .....	61
2.2 A ARTE DE SER ESTRANGEIRO.....	67
2.3 A BUSCA POR UMA ESSÊNCIA UNIVERSAL: OS CAMINHOS E DESCAMINHOS QUE LEVAM À TRADUÇÃO CULTURAL .....	71
2.4 A DIFERENÇA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DO <i>TERCEIRO ESPAÇO</i> .....	83
<b>3 DAS NACKTE AUGE [“O OLHO NU”]</b> .....	<b>95</b>
3.1 EM BOCHUM, OU, NA CIDADE CUJO NOME SOA COMO UMA TOSSE .....	97
3.2 ESTAÇÃO DE CHEGADA: SEM PALAVRAS.....	102
<b>4 VATER TELEFONIERT MIT DEN FLIEGEN [“PAPAI TELEFONA COM AS MOSCAS”].....</b>	<b>114</b>
4.1. A REALIDADE PELAS PALAVRAS DE HERTA MÜLLER .....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

Veja bem, o essencial para mim é: eu tenho que entender. Escrever faz parte deste entendimento para mim. A escrita é uma parte deste processo de entendimento.<sup>1</sup>

A presente dissertação integra o projeto de pesquisa “A escrita entre dois mundos na obra de Yoko Tawada”, do Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, que visa trazer, através da tradução e com a discussão, a obra de Yoko Tawada ao Brasil. O título desta dissertação – *Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller: A escrita des-locada na literatura alemã contemporânea* – lança as questões que serão discutidas e as quais procuraremos entender ao longo desta dissertação: em que consiste a arte de ser estrangeiro segundo as escritoras Yoko Tawada e Herta Müller? Em que sentido a escrita dessas autoras é des-locada? Para isto, foi estabelecido um diálogo com os Estudos Literários, os Estudos de Tradução, a Filosofia da Linguagem e os Estudos Culturais, com o amparo metodológico da Literatura Comparada.

O caráter interdisciplinar da Literatura Comparada possibilitou aproximar as obras literárias das referidas autoras a essas áreas do conhecimento, estabelecendo um jogo discursivo e interpretativo que criou um espaço intervalar no qual o diálogo entre esses elementos produziu o “novo”, o “inusitado”, nesse caso, a tradução cultural. Esse dado novo revela a intertextualidade do texto que é um “diálogo de várias escrituras’ [...] o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias” (CARVALHAL, 2003, p. 73). A intertextualidade presente nos textos das referidas autoras é destacada a partir da análise comparatista com as disciplinas acima citadas, tornando-se o fio condutor do presente trabalho, que se propõe a investigar as diferentes formas sob as quais a dinâmica da tradução cultural se desenvolve na produção literária dessas autoras.

Tradução é uma das palavras-chaves desta dissertação e é também uma palavra-chave para o entendimento. Quando tentamos entender algo, inconscientemente, estamos traduzindo. O tradutor precisa entender para então

---

<sup>1</sup> *Wissen Sie, wesentlich ist für mich: Ich muß verstehen. Zu diesem Verstehen gehört bei mir auch das Schreiben. Das Schreiben ist Teil in dem Verstehensprozeß.* Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt. Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache. 28 de junho de 1964. Disponível em: <[https://www.rbb-online.de/zurperson/interview\\_archiv/arendt\\_hannah.html](https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html)>. Acesso em: 10 de outubro de 2018. É minha a tradução dos textos em alemão ainda não publicados.

poder traduzir. Diante de duas línguas diferentes, ele compara, reflete, tenta alcançar na língua para a qual traduz aquilo que foi escrito. O fato de um texto traduzido não ter um caráter totalizante – ou seja, ele nunca será igual ao original e dificilmente abarcará todas as nuances que a outra língua expressa – demonstra que sempre haverá o elemento intraduzível resultante da diferença entre as línguas. Também nós, quando estamos diante de algo diferente ou novo, procuramos uma via pela qual possamos nos aproximar daquilo que desconhecemos. É aqui que a tradução cultural entra em cena.

O contato com uma língua estrangeira e o Outro proporciona o distanciamento do *self* e a ruptura de narrativas construídas, ensejando o *terceiro espaço*, segundo o teórico cultural indiano Homi Bhabha, no qual as diferenças culturais são negociadas por meio da tradução cultural. Em *O local da cultura* (2013), Homi Bhabha apresenta seu conceito de tradução cultural elaborado a partir do ensaio *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin (2011) e a partir da noção de *différance* do filósofo Jacques Derrida (1991), precursor do desconstrutivismo. É também no ambiente da tradução cultural que as diferenças culturais até então emolduradas dentro da representação cultural da identidade nacional são descobertas e repensadas. Stuart Hall, teórico cultural e sociólogo jamaicano, expõe em seus textos (2006) a construção da identidade nacional dentro da representação cultural a qual será discutida nesta dissertação.

O ensaísmo autobiográfico é uma das formas pelas quais as autoras relatam suas experiências como estrangeiras, aprendizes de um novo idioma, trazendo mensagens vindas de “entre-mundos” (*ZwischenWelten*), termo cunhado por Ottmar Ette (2005, p. 14), professor de Letras Românicas e Literatura Comparada na Universidade de Potsdam, que desenvolve seu trabalho teórico apoiado nos Estudos de Transárea, que levantam questões acerca do papel da literatura e do espaço no qual ela está em movimento. Nesse sentido, Ette inaugura uma poética do movimento, que observa o fazer literário em movimento, isto é, a fixidez territorial e linguística dá espaço a uma literatura em movimento, nas palavras de Ette, a uma “literatura sem morada fixa” (*Literatur ohne festen Wohnsitz*) (2005, p. 14). Esse deslocamento literário que culmina em uma escrita des-locada tem como característica o movimento transcultural, translingual e transareal que acompanha a ida e vinda de uma cultura e de uma língua para a outra. O movimento transfronteiriço entre línguas e culturas implica um processo de tradução contínuo

que se estende à pessoa, promovendo os saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver, armazenados sob a forma de obra literária.

Yoko Tawada nasceu no Japão, onde se formou em literatura com ênfase em literatura russa na Universidade de Waseda, Tóquio. Em 1982, mudou-se para Hamburgo, Alemanha, onde cursou mestrado em literatura alemã contemporânea na Universidade de Hamburgo, tendo obtido seu doutorado pela universidade de Zurique na mesma área. A publicação de sua profícua produção literária teve início na Alemanha, em 1987, com a obra *Nur da wo du bist da ist nichts* [“Somente lá onde você está não há nada”], sendo que sua primeira publicação no Japão foi lançada em 1991. O reconhecimento de seu trabalho literário obteve vários prêmios na Alemanha, como o Adelbert-von-Chamisso-Preis (1996), a Goethe-Medaille (2005), o Erlanger Literaturpreis für Poesie als Dichtung (2013), o Kleist-Preis (2016) e o mais recente Carl-Zuckmayer-Medaille (2018). As duas últimas premiações são especiais por alavancarem Yoko Tawada ao patamar de escritora de literatura alemã, sem fazer distinção quanto à sua origem japonesa. Os prêmios anteriores valorizam a produção literária de escritores de outras nacionalidades que escrevem em língua alemã. Recebeu em 2018 o prêmio da Fundação Japão, o mais importante prêmio conferido a artistas e intelectuais que contribuíram para a divulgação da cultura japonesa no exterior. Seu último romance, *Kentôshi* [“O emissário”], acaba de ganhar o National Book Award nos Estados Unidos.

A escrita transcultural e translingual de Tawada permite à autora observar os elementos culturais e linguísticos presentes no japonês e no alemão, os quais são expostos ao leitor por uma narradora japonesa. Por vezes, essa narradora japonesa não fala e não entende o idioma plenamente e observa a nova língua com a curiosidade e a ingenuidade de uma criança. Esse olhar pueril que leva as palavras ao pé da letra e se diverte com o som das palavras, faz com que o leitor redescubra a língua alemã por meio do olhar de um estrangeiro. Quando a narradora japonesa já fala e entende a língua alemã, ela é inserida por Tawada em contextos que rendem questionamentos e críticas em relação ao ambiente discursivo construído no interior da representação cultural. Veremos nesta dissertação como Tawada aborda a Filosofia da Linguagem em seus textos e como mantém um diálogo com os Estudos Culturais e o Desconstrutivismo.

A escrita em uma língua que não a materna, como é o caso de Yoko Tawada, é um fenômeno cada vez mais comum, principalmente na literatura contemporânea

de língua alemã. O termo “escrita exofônica”, utilizado pela própria autora para referir-se à sua escrita, será abordado nesta dissertação com base no artigo *Writing in the ‘Grey Zone’: Exophonic Literature in Contemporary Germany*, de Chantal Wright (2008), tradutora da obra de Yoko Tawada para o inglês, o qual apresenta as discussões terminológicas que acompanharam a produção literária em língua alemã escrita por estrangeiros desde o aparecimento da *Gastarbeiterliteratur* (“literatura de trabalhadores visitantes”). Além de abordarmos as discussões terminológicas acerca desse fenômeno, veremos também como a autora entende e se posiciona em relação ao conceito.

Herta Müller é escritora de língua alemã, nascida na Romênia, na região do Banato, onde se concentrou uma minoria alemã que integrava o Império Austro-Húngaro. O alemão falado nesta região é austríaco, segundo a autora,

é um alemão totalmente diferente no que diz respeito à ordem das palavras, mais ainda que no alemão austríaco. Estes alemães foram uma população minoritária do império por centenas de anos. Sua língua tem uma sintaxe diferente, ela é mais lenta, como que freada pela distância em relação ao centro (MÜLLER, 2009, p. 41)<sup>2</sup>

Diferente de Tawada, Herta Müller escreve suas obras em sua língua materna, o alemão; porém, veremos que a língua romena e o seu passado na Romênia também “escrevem junto”. Aos 15 anos, aprendeu a língua romena e, aos 34 anos, em 1987, deixou o país em busca de asilo político na Alemanha. O deslocamento cultural e linguístico vivido pela autora é reproduzido em sua obra literária, dando origem a uma escrita des-locada que é compreendida por Ottmar Ette (2005, p. 14) como uma “escrita-entre-mundos”, resultante da poética do movimento. Embora a língua de suas obras seja o alemão, a Romênia e as marcas que a língua e o regime ditatorial desse país deixaram em sua vida estão sempre presentes em seus textos; por exemplo, o título de seu livro *O homem é um grande faisão sobre a terra* (“*Der Mensch ist ein großer Fasan auf der Welt*”) (1993) é um provérbio romeno, que associa o voo desajeitado do faisão com os defeitos e a ação desastrosa do homem sobre o mundo. *Reisende auf einem Bein* [“Viajante sobre uma perna só”] (2013) é uma biografia ficcionalizada, que evoca o passado violento na Romênia e a difícil chegada à Alemanha e, por isso, será usada nesta dissertação

<sup>2</sup> *Es ist in der Wortfolge ein ganz anderes Deutsch, mehr noch als in Österreich. Diese Deutschen waren Hunderte Jahre eine Randbevölkerung des Imperiums. Ihre Sprache hat einen anderen Satzbau, der ist langsamer, wie gebremst von der Entfernung zum Zentrum.*

como objeto de estudo para identificar a “escrita-entre-mundos” praticada por Müller e observar o processo de transposição que se dá durante essa escrita. Mas o trabalho de Herta Müller não se limita apenas à prosa. A autora encontrou nas colagens uma forma artística e lírica de transpor sua “escrita-entre-mundos” para um ambiente que ressalta a combinação de diferentes mundos, a saber, o mundo real das palavras recortadas de mídias impressas e o mundo artístico literário da percepção da realidade. Nesta dissertação, apresentaremos seu livro de colagens *Vater telefoniert mit den Fliegen* [“Papai telefona com as moscas”] (2012), bem como o método de trabalho por trás da criação artística e literária das colagens.

A fim de evidenciar a dinâmica da tradução cultural, foram selecionadas duas obras das autoras, a saber, o romance *Das nackte Auge* [“O olho nu”] (2010) de Yoko Tawada e o livro de colagens *Vater telefoniert mit den Fliegen* [“Papai telefona com as moscas”] (2012) de Herta Müller, sendo que ambas as obras ainda não foram publicadas no Brasil. Além dessas obras principais, serviram como obras secundárias para a realização deste trabalho as coletâneas de ensaios *Talisman* [“Talismã”] (2015) e *Überseesungen* [“Überseesungen – transleituras de além-mar”] (2002) de Yoko Tawada e o romance *Reisende auf einem Bein* [“Viajante sobre uma perna só”] (2013) de Herta Müller.

Apresento, a seguir, um breve panorama do conteúdo de cada capítulo discutido nesta dissertação. No primeiro capítulo, discutiremos o conceito de literatura sem morada fixa com base no livro *Zwischen Welten Schreiben - Literaturen ohne festen Wohnsitz* [Escrita-Entre-Mundos - Literaturas sem morada fixa] de Ottmar Ette (2005), no qual o autor enfatiza a “virada espacial” (*spatial turn*) no cenário literário, em especial na literatura alemã contemporânea. As diferentes formas de movimento inerentes a este processo de criação literária, a saber, a transculturalidade, a translíngua e a estrutura transespacial são elencadas e descritas pelo autor, observando o processo de tradução que as acompanha. Nos subcapítulos, veremos como essas diferentes formas de movimento atuam no trabalho literário de Yoko Tawada e de Herta Müller, sendo que o conceito de exofonia e a escrita exofônica de Tawada serão abordados em separado.

No segundo capítulo, discutiremos a tradução cultural em um diálogo com os Estudos de Tradução, a fim de verificar como a tradução linguística e a tradução cultural estão interrelacionadas. Dessa forma, apresentaremos primeiramente reflexões do filósofo e linguista Vilém Flusser (1963) e de teóricos da tradução para

entender o processo tradutório e, assim, estabelecer a relação com a tradução cultural, a qual será exposta com base em artigos e textos de teóricos da cultura como Homi Bhabha (2013) e Doris Bachmann-Medick (2014). Nos subcapítulos, procuramos entender em que consiste a arte de ser estrangeiro, partindo da frase de autoria de Yoko Tawada: “Ser estrangeiro é uma arte” (2009). A experiência migratória e a percepção estrangeira da língua são aproveitadas por Yoko Tawada para compreender a estranheza na cultura do outro e, assim, descobrir e refletir sobre a estranheza na própria cultura, o que nos levou à leitura de *Estrangeiros para nós mesmos*, de Julia Kristeva (1994), com o objetivo de cristalizar o fazer literário de Yoko Tawada com as palavras de Kristeva. A declaração de Tawada também nos levou a estabelecer um diálogo com os Estudos Culturais e Pós-Coloniais, sendo que nesse capítulo apresentamos, em detalhe, o conceito de tradução cultural segundo Homi Bhabha (2013), o qual o teórico elabora lançando mão do ensaio *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin (2011), e da noção de *différance*, do filósofo Jacques Derrida (1991). Através dessas leituras, foram abordados diversos conceitos, como a diferença cultural, o universalismo, o multiculturalismo e a identidade nacional, os quais foram tematizados dentro do espectro literário de Tawada. Com esse diálogo, verificamos vários pontos de convergência entre as reflexões teóricas de Homi Bhabha e as de Julia Kristeva e de Jacques Derrida, as quais serão devidamente expostas.

No terceiro capítulo, apresentamos a obra *Das nackte Auge* [“O olho nu”], de Yoko Tawada (2010), com o objetivo de verificar a dinâmica da tradução cultural contida nela. O romance conta a história de uma estudante vietnamita que se vê, contra a sua vontade, vivendo na Europa e num sistema político diferente daquele praticado em seu país. A trama elaborada por Tawada mergulha na filmografia de Catherine Deneuve, estabelecendo uma relação tradutória entre a protagonista vietnamita e as mulheres interpretadas por Deneuve em seus filmes. A protagonista vive como estrangeira ilegal em Paris e não aprende a língua daquele país. O fato de a protagonista não poder se comunicar verbalmente e se encontrar em um sistema de signos totalmente adverso ao seu, trouxe para a discussão *O império dos signos* (2007) e *O Grau Zero da Escritura* (2004) de Roland Barthes, cuja leitura foi importante para entender esta incursão para fora da língua, representada no papel da protagonista.

No quarto capítulo, apresentamos o livro de colagens *Vater telefoniert mit den Fliegen* [“Papai telefona com as moscas”], de Herta Müller (2012), com o objetivo de verificar como a tradução cultural pode servir de ferramenta para expressar o modo como a autora interpreta e percebe a realidade. Nesse sentido, examinamos a técnica usada para a composição das colagens e o seu entrelaçamento com o processo de criação literária da autora. Além disso, procuramos expor a relação entre prosa e lírica na produção literária de Herta Müller e como esses dois gêneros se entrelaçam em sua escrita, trazendo para a discussão o livro *O arco e a lira*, de Octavio Paz (1982). Também aqui, a “escrita-entre-mundos” é enfatizada pelos movimentos translinguísticos e transculturais que proporcionam à autora uma visão multifacetada daquilo que chamamos de realidade, a qual encontra sua expressão artística e literária nas colagens.

## 1 A ESCRITA DES-LOCADA DE UMA LITERATURA SEM MORADA FIXA

O ato da escrita não exige um local predefinido; escrever é uma ação que pode ser realizada em qualquer lugar, contanto que se tenham os meios para isso. No entanto, se pensarmos a escrita no âmbito da literatura, veremos que as primeiras categorizações em literatura local, regional, nacional e mundial partiam do princípio que o autor literário estava obrigatoriamente vinculado ao local de sua língua materna e escrevia na sua língua nacional. Sabemos que hoje em dia não é mais possível falar de literatura com a mesma expectativa de antes, pois as transformações geográficas, políticas, econômicas e culturais ocorridas, principalmente, a partir da metade do século XX e que perduram no século XXI, não apenas alteraram radicalmente a divisão política do mapa mundi, como também geraram mudanças no comportamento humano, cujo impacto também pode ser observado na literatura. O mundo de hoje é uma rede compactada e interligada por meios de transporte rápidos e por meios de comunicação instantâneos. Deslocar-se e comunicar-se nunca foi tão fácil, e essa facilidade, aliada à abertura política criada por blocos econômicos, impulsionou um movimento migratório antes contido pelas fronteiras. As novas possibilidades e novos estilos de vida atraíram e continuam atraindo pessoas de todos os cantos do mundo, muitas delas em busca de refúgio e melhores condições de vida, outras em busca de liberdade e novas configurações de vida.

Os movimentos migratórios refletem-se também na produção literária na qual estão inseridas as autoras estudadas aqui. Herta Müller buscou refúgio na Alemanha, em 1987, como exilada política, fugindo da ditadura comandada por Nicolae Ceaușescu (1965-1989); já Yoko Tawada quis se libertar do Japão e da língua japonesa, aos quais ela mesma se refere como uma “prisão” (“*Gefängnis*”) (TAWADA et al, 2005, p. 79 apud HEIN, 20015, p. 50). Como podemos ver, suas histórias de vida, as quais serão pormenorizadas mais à frente, são bem distintas; porém, o elemento que ambas têm em comum é a escrita des-locada, que não se percebe pertencente, por ensejar um novo espaço de vida e de escrita. Essa escrita des-locada rompe com o modelo tradicional de literatura nacional, no qual território e língua materna definem a origem e o tipo de escrita literária, ensejando um deslocamento territorial, acompanhado de movimentos transculturais e translinguísticos resultantes de um constante ir e vir entre local e tempo, sociedades

e culturas. Essa transgressão de fronteiras territoriais e linguísticas que forma novos espaços de vida é estudada a fundo pelo comparatista e romancista alemão Ottmar Ette, que procura fornecer o aporte científico e teórico a esses novos fenômenos literários e investiga os movimentos filológicos e transareais envolvidos nesse novo cenário de fragmentação cultural.

Ottmar Ette, professor de Letras Românicas e Literatura Comparada na Universidade de Potsdam, desenvolve seu trabalho teórico apoiado nos Estudos de Transárea, os quais apresentam concepções móveis de espaços e territórios e que, ao contrário dos estudos comparatistas tradicionais, observam movimentos transfronteiriços e as formações polilógicas que permitem os desenvolvimentos de novas concepções no âmbito da literatura e da cultura. Nesse sentido, são exploradas e levantadas questões acerca da teoria da literatura que dizem respeito ao papel da literatura e ao espaço no qual ela está em movimento. Para Ette (2016), um dos papéis centrais da literatura é o de armazenar saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver que se encontram no interior de uma sociedade, de uma cultura, sendo disponibilizados aos leitores de uma maneira que ultrapassa distâncias espaço-temporais. Por isso, a seu ver, a literatura como veículo de propagação de saberes distintos é também um campo multilógico, pois permite as mais distintas interpretações, provocando um desdobramento de estruturas polilógicas as quais são renovadas e modificadas por movimentos constantes do ato de compreender. Assim, Ette entende que a “literatura é, por conseguinte, um saber em movimento, cuja estrutura multilógica possui significativa importância para a sobrevivência do mundo do século XXI e o desafio de garantir a convivência na paz e na diferença” (2016, p. 195). A questão levantada por Ette, a seguir, é como esse campo multilógico de saberes pode ser filologicamente pesquisado e traduzido para a sociedade. A resposta está no despertar de uma poética do movimento cujo estudo deve ser impulsionado nas disciplinas de teoria da literatura e da cultura. Segundo o teórico, os movimentos são responsáveis pela formação de espaços, e a literatura, por sua vez, é um meio aberto para a dimensão espacial. São os padrões específicos de movimento que criam novos espaços, sendo que a continuidade desses espaços depende da continuidade dos movimentos que os geraram, podendo ocorrer tanto na esfera urbana, como podendo alcançar dimensões nacionais e supranacionais.

Em seus estudos acerca da poética do movimento, Ette (2016, p. 197) designa como “vetorização” aquele movimento que pode ser vivenciado novamente, devido a padrões de movimento antigos que surgem em movimentos atuais. Na literatura, por exemplo, a vetorização compreende os movimentos surgidos no século XX, o “século das migrações”, cujo desdobramento em escritas transnacionais fez com que todos os elementos da produção literária (língua, cultura, espaço) entrassem em movimento de maneira muito mais radical. A vetorização permite reconhecer nos movimentos de um protagonista padrões de movimentos armazenados, indicando a imbricação entre literatura e mobilidade.

É nesse contexto que o componente espaço e movimento ganha uma nova dimensão em contrapartida à cronologia histórica. Um dos símbolos marcantes dessa virada é a queda do Muro de Berlim e o avanço da globalização. Assim, são os novos conceitos de espaço e movimento que fornecem as ferramentas para interpretar e entender uma realidade antes pautada essencialmente em fatos históricos. No entanto, segundo Ette (2005), o que se nota do ponto de vista terminológico e teórico literário nessa “virada espacial” (*spatial turn*), citando o historiador Karl Schlögel, é a ausência de definições que descrevam os deslocamentos que acompanharam essa virada, o que indica a necessidade de estudos que se dediquem aos fenômenos culturais e literários e às formas e funções dos deslocamentos. Por meio dos prefixos multi-, inter- e trans-, Ottmar Ette elenca em seu livro *Zwischen Welten Schreiben* [“Escrita-Entre-Mundos”] (2005) as definições terminológicas adequadas pelas quais procura descrever as diferentes formas de movimento, utilizando, entre outros, os termos transcultural, translingual e transareal, os quais nos interessam particularmente para o presente estudo.

A transculturalidade, como o próprio prefixo indica, vai além da interculturalidade; esta última propõe um convívio no qual diferentes culturas dividem um mesmo espaço e se comunicam entre si, sendo que cada uma permanece dentro de seus limites, isto é, o contato existe, porém, dentro de um limite que não se expande. A transculturalidade, por sua vez, caracteriza-se pelo movimento que atravessa os limites, permitindo que duas ou mais culturas se entrecruzem em um movimento de ida e vinda contínuo, criando uma relação com contornos muito próprios.

Do ponto de vista linguístico, estamos diante de uma situação translingual que compreende um processo infinito de cruzamento constante de línguas. Esse

processo faz com que duas ou mais línguas se interpenetrem reciprocamente, resultando em uma associação íntima entre as línguas em questão. A prática translingual seria então, no caso da escrita literária, essa ida e vinda do autor entre duas ou mais línguas, sem se prender ou se render a uma única, convivendo ao mesmo tempo intimamente com elas. Quanto ao espaço no qual se dá a situação translingual, podemos afirmar que o entrecruzamento mencionado acima também se desenvolve no plano espacial.

A estrutura transespacial é marcada por um modelo de movimento de permanentes atravessamentos e cruzamentos de espaços de diferentes espécies. Esse modelo de movimento que tem em si a busca pela constituição de espaços de vida pode ser translocal, transregional, transnacional, transareal e transcontinental. A combinação desses cinco níveis é capaz de explicar fenômenos políticos, culturais e literários, como é o caso do Caribe, que, além da comunicação diversificada entre as ilhas, também sustenta uma relação dinâmica com os países europeus colonizadores. Esta dinâmica pode ser muito bem observada na literatura caribenha, assim como, a partir de outro ângulo, na literatura contemporânea alemã aqui discutida. Um determinado espaço pode, por exemplo, se caracterizar por movimentos ocorridos no passado, no presente e que podem continuar ocorrendo no futuro.

A constituição destes entre-mundos (*Zwischen Welten*) da literatura é, portanto, um campo a ser estudado pela teoria da literatura e da cultura com base em uma poética do movimento, que exige um envolvimento não apenas interdisciplinar mas transdisciplinar, por compreender simultaneamente elementos culturais, linguísticos e espaciais. E são as literaturas sem morada fixa, que por meio de sua “escrita-entre-mundos” oferecem um amplo campo de estudo e de saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver.

As obras publicadas por Ette contêm jogos de palavras que sinalizam o entrelaçamento de saberes com a literatura e seus deslocamentos, como *Über Lebens Wissen* [“SaberSobreViver”], *Zusammen Lebens Wissen* [“Saber ViverJ unto”] e *Zwischen Welten Schreiben* [“Escrita Entre Mundos”]. Neste último volume, Ette lança mão do termo “literaturas sem morada fixa” (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*) para abordar as obras de autores que não estão fixados territorial e linguisticamente. Na introdução do livro, Ette (2005) deixa claro que não pretende lançar um termo que se oponha à literatura nacional, mas que faça jus às mudanças

geoculturais e biopolíticas e aos desenvolvimentos estéticos e literários relacionados a elas, pois, segundo ele, trata-se de uma escrita entre-mundos, que não está enraizada de maneira duradoura em um determinado local. Além disso, afirma que o termo literatura sem morada fixa não deve ser pensado em termos de uma literatura de migração, e muito menos de uma literatura de exílio. As literaturas sem morada fixa apresentam dinâmicas de alternância, de um constante ir e vir entre local e tempo, sociedades e culturas. Contudo, apesar de estarem inseridas nessa dinâmica de alternância, elas apresentam delimitações literárias nacionais que, no entanto, são ultrapassadas neste constante movimento de ida e vinda. Por esta razão, elas compõem um entre-mundo (*Zwischen Welt*) marcado por delimitações e deslocamentos.

As dinâmicas envolvidas nestes processos de deslocamento que atravessam fronteiras políticas e culturais implicam também o atravessamento de fronteiras linguísticas. Esses processos abalaram as sólidas estruturas que sustentavam as identidades nacionais e a ideia de uma nação supostamente homogênea, sendo cada vez mais comum, especialmente nos espaços em que a globalização atua com maior força, o pertencimento a mais de uma nacionalidade (vejam-se aqui os casos de dupla cidadania). A língua materna já não é mais o único meio de escrita para muitos autores colocando os estudos literários diante de um fenômeno que interroga a construção de espaços culturais e literários homogêneos.<sup>3</sup>

Segundo Ette (2005), trata-se de desenvolvimentos que se recusam a ser limitados espacialmente em uma literatura nacional ou mundial, conferindo à *Weltliteratur* de Goethe uma nova dimensão. Com seu conceito, Goethe chamava a atenção em 1827 para as propriedades que as diferentes culturas tinham em comum, como a poesia, sem obliterar a individualidade das diferenças nacionais. Atualmente, trata-se de um cenário no qual a vetorização dos movimentos produz espaços transfronteiriços, espaços múltiplos nos quais a literatura se alimenta dos saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver, gerando uma “escrita-entremundos” que não pode ser dividida territorialmente. Por isso, cabe aqui falar de

---

<sup>3</sup> Referimo-nos aqui ao atual cenário da literatura contemporânea alemã que, especialmente, a partir da década de 1980 registra uma produção literária composta por autores que não escrevem em sua língua materna, por exemplo, Ilija Trojanow, Feridun Zaimoğlu, Marica Bodrožić, Sherko Fatah, Dimitré Dinev, Rafik Schami, Terézia Mora. “Quando a tradução se torna supérflua”. Outubro 2008. Disponível em: < <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/153/pt6075688.htm>>. Acesso em: 06 de junho de 2017.

literaturas do mundo, a saber, de um mundo marcado por padrões de movimento que na literatura deram vida a uma escrita sem morada fixa.

A recepção literária das literaturas sem morada fixa não somente encontra dificuldades terminológicas para descrevê-las, assim como também tem que lidar com preconceitos fundamentados em ideias que cultivam a pureza cultural e linguística, e os próprios escritores de literaturas sem morada fixa, muitas vezes, não são reconhecidos pela crítica literária de seus países de origem por não escreverem na sua língua materna. Os mecanismos de exclusão atuam de ambos os lados, pelo fato desses autores e suas obras se encontrarem em uma zona indefinida tanto territorial como linguisticamente, porém, felizmente, suas obras já não são mais tratadas hoje em dia como casos de exceção. Segundo Ette (2005), as línguas e os territórios da literatura devem ser encarados como espaços de imigração e de emigração nos quais o elemento estranho se torna ao mesmo tempo próprio sem perder sua estranheza, desencadeando um processo tradutório no qual uma língua, uma cultura complementa a outra para assim desempenhar o ato da tradução cultural. Veremos a seguir como o conceito de literatura sem morada fixa aplica-se às autoras Yoko Tawada e Herta Müller.

### 1.1 AS MARGENS FLUIDAS DE YOKO TAWADA

Formada em Teoria da Literatura, com ênfase em literatura russa, pela Universidade de Waseda, em Tóquio, Yoko Tawada pretendia, inicialmente, morar e estudar em Moscou; porém, o fechamento político da então União Soviética não permitiu sua entrada no país. Anos mais tarde, surgira, através do contato da livraria de seu pai com editoras alemãs, a oportunidade de trabalhar por dois anos na Alemanha, em Hamburgo. Por trás de sua vinda à Alemanha, havia a vontade de fazer uma pausa nos estudos, de entrar em contato com uma língua da qual tinha conhecimentos básicos de gramática e de conhecer o país e as pessoas que falavam a língua; em suma, experimentar se seria possível viver em um lugar onde não se falasse japonês, afirma ela ironicamente, aludindo ao espírito nacionalista japonês. Além disso, ela afirma que somente pôde aprender uma língua estrangeira na fase adulta porque quis se sentir estrangeira (TAWADA, 2009).

O fato de Yoko Tawada viver na Alemanha e escrever também em alemão coloca em xeque prejulgamentos, por exemplo, de que estrangeiros não têm a

capacidade de desenvolver obras literárias em uma língua estrangeira. Na escrita de Tawada, a língua estrangeira (alemão) torna-se parte da escritora através do aprendizado, como afirma a narradora no relato *Die Ohrenzeugin* ["A testemunha auditiva"], contido no volume *Überseetzungen*:

Eu fui parida na língua japonesa da mesma forma como alguém é jogado para dentro de um saco. Por isso, essa língua tornou-se para mim a minha pele externa. A língua alemã, por sua vez, foi engolida por mim, desde então ela habita minha barriga (TAWADA, 2002, p. 103)<sup>4</sup>

A língua materna (japonês) passa a ser vista com outros olhos, à medida que a língua alemã é incorporada, sendo que a língua japonesa nunca é a mesma após cada nova aproximação. A maneira como Yoko Tawada lida com as duas línguas, sem segregá-las e compará-las como dois objetos de origem distinta, permite a formação de um espaço linguístico para "[...] encontrar uma língua que possa descrever as diferenças, isto é, não apenas aquelas entre as culturas, mas também dentro de uma cultura e dentro de uma cabeça" (TAWADA, 2009)<sup>5</sup>, conforme sua declaração em uma entrevista ao Portal de Políticas de Migração da Fundação Heinrich Böll, à qual recorreremos mais vezes ao longo desta dissertação. Trata-se, portanto, de um espaço linguístico em constante movimento a partir do qual é lançado um olhar etnológico sobre o mundo e sobre seus entre-mundos em constante reconfiguração. Assim, Yoko Tawada chama a atenção para estereótipos construídos no interior do discurso linguístico e para a relação linguística existente entre nós e o mundo que tentamos apreender com a língua.

A tradução implicada nesses movimentos em que o estranho é incorporado e o próprio é estranhado está além de uma relação intercultural. "Trata-se de movimentos transculturais que atravessam diferentes culturas e línguas em um processo tradutório infinito entre polos diferentes que, por sua vez, mudam constantemente, exatamente por estarem vinculados a processos tradutórios que se

---

<sup>4</sup> *Ich war also ins Japanische hineingeboren worden, wie man in einen Sack hineingeworfen wird. Deshalb wurde diese Sprache für mich meine äußere Haut. Die deutsche Sprache jedoch wurde von mir hinuntergeschluckt, seitdem sitzt sie in meinem Bauch.*

<sup>5</sup> (...) *eine Sprache zu finden, die die Differenzen beschreiben kann und zwar nicht nur die zwischen Kulturen, sondern auch die innerhalb von einer Kultur und innerhalb von einem Kopf.* "Fremd sein ist eine Kunst" Interview mit Yoko Tawada | Heimatkunde migrationspolitisches Portal. 18 de fevereiro 2009. Disponível em: <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>>. Acesso em: 08 de março de 2018.

renovam infinitamente” (ETTE, 2005, p. 185)<sup>6</sup>. Esse processo tradutório estende-se à pessoa de Yoko Tawada, provocando um desdobramento do *eu* que ao encontrar o *outro* retorna traduzido. A alienação do *self* durante a tradução cultural permite a abertura para acolher o outro, neste caso mais específico, a outra língua e seus códigos culturais. A escrita de Yoko Tawada assume a dimensão de uma “escrita da própria vida” (*EigenLebenSchreiben*), ensejando uma “vida própria” que se recusa a ser dominada territorial e linguisticamente (ETTE, 2005, p. 186). Uma “vida própria” criada a partir de um processo de desnaturalização e de estranhamento do *self* iniciado pela aquisição de uma língua estrangeira. Segundo Ette (2005), a literatura de Tawada, assim como a de Emine Özdamar (escritora turca, que também escreve em alemão) não é uma mera transferência intercultural de conhecimento

na qual o ‘próprio’ e o ‘estranho’ se encontram, mas permanecem distinguíveis entre si. No caso de Tawada, assim como de Özdamar, trata-se antes de uma transferência de conhecimento na qual o *eu* já é culturalmente um *outro* que se recusa a ser fixado por definições. (ETTE, 2005, p. 187, grifos do autor)<sup>7</sup>

A escrita autobiográfica e tradutória à qual Ette se refere acima é comentada por Rosvitha Friesen Blume (2017), professora associada da UFSC, em seu artigo *“dança das línguas”: tradução e autoficção em contextos migratórios*, com base na pesquisa de Eva Karpinski, da Universidade de Toronto, que estuda a relação entre escrita autobiográfica, tradução e migração. Karpinski (2012 apud BLUME, 2017) entende que as três categorias são de alguma forma processos de transposição: no caso da migração, a transposição é geográfica; na escrita autobiográfica, memórias são transpostas para um texto; e na tradução, a transposição se dá entre textos de uma língua a outra. Além disso, segundo Karpinski, essas categorias têm em comum o fato de serem consideradas secundárias por se caracterizarem pela falta de originalidade, de pertencimento, de naturalidade, o que lhes confere um status menos prestigiado. Migrantes sofrem discriminação social por não falarem perfeitamente a língua do país para o qual imigraram; a escrita autobiográfica é

<sup>6</sup> *Es geht vielmehr um transkulturelle, verschiedene Kulturen und Sprachen ständig querende Bewegungen, um ein nicht abschließbares Über-Setzen zwischen verschiedenen Polen, die sich ihrerseits ständig verändern, gerade weil sie in immer wieder neu sich stellende Übersetzungsprozesse eingebunden sind.*

<sup>7</sup> *(...)in dem sich das “Eigene” und das “Fremde” zwar begegnen, aber voneinander unterscheidbar bleiben. Bei Tawada wie bei Özdamar geht es vielmehr um einen Wissenstransfer, in dem das Ich immer schon ein kulturell Anderes ist, das sich durch keine Fest-Stellungen fixieren läßt.*

considerada no meio literário como um gênero menor comparado ao romance, por exemplo, e a tradução tende a ser desvalorizada em relação ao original devido a impossibilidades tradutórias apontadas por críticos e, inclusive, tradutores. Para Karpinski, essas categorias devem ser vistas como “já plurais e internamente divididas, porosas e contaminadas, abertas a fluxos e fusões” (KARPINSKI, 2012, p. 3 apud BLUME, 2017, p. 1570-1571) e conclui dizendo: “textos e sujeitos são vulneráveis a mais transformações e ressignificações e conseqüentemente devem ser vistos como performativos em vez de apenas refletirem algo” (KARPINSKI, 2012, p. 7, apud BLUME, 2017, p. 1571).

Esta vulnerabilidade do sujeito e de sua escrita a transformações e ressignificações é um tema recorrente na obra de Yoko Tawada, geralmente narrado por uma voz feminina identificada como japonesa. No relato *Eine leere Flasche* [“Uma garrafa vazia”] em *Überseetzungen* (2002), observa-se o quanto a ressignificação do sujeito pode ser profunda e transformadora para um estrangeiro. A narradora japonesa descreve a dificuldade encontrada por ela na infância para escolher o pronome pessoal “eu” adequado na língua japonesa. Meninas em idade escolar denominam-se “*atashi*”, e as mais velhas, “*watashi*”, enquanto os meninos assumem o nome “*boku*” ou “*ore*”, dependendo da idade e da maturidade, sendo que todas essas palavras carregam características humanas e sociais predefinidas para cada fase de vida. A narradora desabafa, dizendo:

Eu tinha dificuldades com todas essas palavras que significam ‘eu’. Eu não me sentia nem uma menina nem um menino. Quando se é adulto, encontra-se refúgio na palavra ‘*watashi*’, cujo gênero é neutro, mas até lá, você é obrigado a ser um menino ou uma menina. Minha infância teria sido mais fácil se eu tivesse falado outra língua, alemão, por exemplo. Eu poderia ter sempre dito simplesmente ‘eu’. Você não precisa se sentir feminino ou masculino para usar a palavra ‘eu’. (TAWADA, 2002, p. 53-54, grifos da autora)<sup>8</sup>

A situação conflituosa vivida pela narradora é resolvida com a sua chegada à Alemanha. A nova língua assume um caráter libertador para ela, pois no novo idioma

---

<sup>8</sup> *Ich hatte Schwierigkeiten mit all diesen Wörtern, die „ich“ bedeuten. Ich fühlte mich weder wie ein Mädchen noch wie ein Junge. Als Erwachsene kann man sich in das geschlechtsneutrale Wort „watashi“ flüchten, aber bis man so weit ist, ist man gezwungen, ein Junge oder ein Mädchen zu sein. Wie einfach wäre meine Kindheit gewesen, wenn ich eine andere Sprache – zum Beispiel Deutsch – gesprochen hätte. Ich hätte dann einfach immer „ich“ sagen können. Man muss sich weder weiblich noch männlich fühlen, um das Wort „ich“ zu verwenden.*

os papéis sociais relacionados ao gênero não são relevantes no tratamento pessoal, e conclui dizendo:

Um 'eu' não precisa ter um gênero determinado, idade, status, história, atitude, caráter. Todos podem dizer simplesmente 'eu'. Essa palavra é composta apenas por aquilo que eu falo, ou mais precisamente, a partir do fato de que eu falo. A palavra refere-se somente ao locutor sem acrescentar outras informações sobre ele. 'Eu' tornou-se minha palavra preferida. Eu queria me sentir tão leve e vazia como essa palavra. (TAWADA, 2002, p. 56-57)<sup>9</sup>

A transformação pessoal vivida pela narradora ao se distanciar da língua japonesa tem um caráter psicológico profundo. Segundo Ette (2015), o “esvaziamento” do lugar ocupado pelo pronome “eu” dá as condições para inscrever ou não outras marcações. A imposição cultural japonesa que tanto atormentava a narradora dá espaço a uma relação abstrata e flutuante em relação à posição do sujeito.

Outro fator importante apontado por Tawada em sua escrita é a relação construída com a nova língua e como a questão do pertencimento linguístico é amplamente defendida na sociedade em geral. O argumento, encontrado tanto no âmbito político como cultural, de que a língua materna é um bem exclusivo de seus falantes nativos e que estrangeiros podem no máximo fazer uso dela como uma língua estrangeira, isto é, estrangeiros não teriam a capacidade inata necessária para instrumentalizá-la em todos os seus níveis, é desconstruído por Tawada através de sua escrita e em seus textos. Em seu ensaio intitulado *Die Ohrenzeugin* [“A testemunha auditiva”] (2002), a narradora afirma:

Na Alemanha, a maioria das pessoas não dirá que a língua alemã não pode ser escrita por outros. Mas, indiretamente, dão a entender que a língua deve ser uma propriedade. Dizem, por exemplo, que não se pode dominar uma língua estrangeira tão bem como a língua materna. Percebe-se logo que o importante para eles é o domínio. Na minha opinião, é desnecessário dominar uma língua. Ou se tem uma relação com ela ou não se tem nenhuma (TAWADA, 2002, p. 110)<sup>10</sup>

<sup>9</sup> *Ein Ich muss kein bestimmtes Geschlecht haben, kein Alter, keinen Status, keine Geschichte, keine Haltung, keinen Charakter. Jeder kann sich einfach „ich“ nennen. Dieses Wort besteht nur aus dem, was ich spreche, oder genauer gesagt aus der Tatsache, dass ich überhaupt spreche. Das Wort zeigt nur auf den Sprecher, ohne eine weitere Information über ihn hinzuzufügen. „Ich“ wurde zu meinem Lieblingswort. So leicht und leer wie dieses Wort wollte ich mich fühlen.*

<sup>10</sup> *In Deutschland würden die meisten Menschen behaupten, dass die deutsche Sprache von anderen nicht geschrieben werden darf. Aber indirekt geben sie einem immer wieder zu verstehen, dass die Sprache ein Besitztum sein muss. Sie sagen zum Beispiel, dass man eine Fremdsprache nie so gut beherrschen könne wie die Muttersprache. Man bemerkt sofort, dass das Wichtigste für sie die Beherrschung. Meine Meinung nach ist es überflüssig eine Sprache zu beherrschen. Entweder hat man eine Beziehung zu ihr oder man hat keine.*

Tawada defende a visão de que as línguas não formam um sistema hermeticamente fechado, mas sim um sistema aberto no qual todas as línguas ecoam e fluem entre si, como se cada língua guardasse o eco de outra em si. Nesse sentido, Jacques Derrida dirá em *O Monolinguismo do Outro* que:

[...] 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, 1996, p. 39)

Derrida nasceu na Argélia, país de colonização francesa, e nunca falou outra língua senão a do colonizador. Porém, sua afirmação vai além da origem colonial de seu idioma; ele entende que não existe uma apropriação plena da língua, de uma língua qualquer que seja, até mesmo da materna. Ainda referindo-se à figura do colonizador, Derrida afirma: “[...] porque a língua não é o seu bem natural, ele pode justamente por isso historicamente, através da violação de uma usurpação cultural, ou seja, sempre de essência colonial, fingir apropriá-la para a impor como ‘a sua’” (DERRIDA, 1996, p. 38, grifo do autor). E prossegue dizendo:

Qualquer cultura é originariamente colonial. Não tenhamos apenas a etimologia em conta para o lembrar. Toda a cultura se institui pela imposição unilateral de alguma ‘política’ da língua. A magistralidade começa, como se sabe, pelo poder de nomear, de impor e de legitimar as designações. (DERRIDA, 1996, p. 55)

Tanto a língua do colonizador como a do colonizado não lhes pertence. Segundo Silva e Ferreira (2014), Derrida entende, em primeiro lugar, que não existe uma unicidade da língua, não há como contar as línguas e, portanto, “[...] se não há o um da língua, o processo de apropriação não é pleno, ou seja, não há identidade plena, seja da língua, seja do sujeito falante de uma língua” (SILVA; FERREIRA, 2014, p. 215). Em segundo lugar, não existe um significado absoluto, uma presença originária, tampouco um passado absoluto. Sendo assim,

[...] se o sentido nunca será obtido completamente e se o jogo da significação é caracterizado pelo adiamento e pelo diferimento da presença, isso implica dizer, mais uma vez, que a *língua não pertence*, isto é, não nos apropriamos totalmente dela, embora a modifiquemos a todo o momento. (SILVA; FERREIRA, 2014, p. 217-218, grifos das autoras).

Ademais, para Yoko Tawada está claro que ser falante de uma língua não significa automaticamente que se está ao alcance de tudo o que se quer dizer, isto é, materializar em palavras uma ideia abstrata pode ser tão difícil na língua materna quanto em uma língua estrangeira e vice-versa. No ensaio *Das Fremde aus der Dose* ["O Estranho saído da lata"], contido em *Talisman* ["Talismã"] (2015), a narradora de Tawada faz a seguinte constatação:

Cheguei à conclusão de que também na minha língua materna não havia uma palavra que correspondesse ao meu sentimento. Eu não tinha percebido isso, até eu começar a viver em uma língua estrangeira. As pessoas que falavam fluentemente sua língua materna aborreciam-me. Elas davam a impressão de que não conseguiam pensar e sentir outra coisa que não fosse aquilo que sua língua lhes oferecia rápida e prontamente. (TAWADA, 2010, p.43)<sup>11</sup>

A dificuldade em transpor pensamentos, sentimentos em palavras ou, dito de outra forma, a dificuldade em encontrar a palavra que transmita aquilo que se quer dizer é uma situação intrínseca à tradução, seja ela de textos, de pensamentos, de expressões e gestos. Para Yoko Tawada, tudo o que nossos olhos e o nosso pensamento alcançam é passível de tradução e interpretação. E quando não encontramos uma palavra para designar algo, este algo deixa de existir? A narradora de *Die Ohrenzeugin* ["A testemunha auditiva"] (2002) faz esse questionamento na passagem abaixo:

Da xícara pendia um pequeno pedaço de papel preso ao barbante de um sachê de chá. Como se chama esse pequenino pedaço de papel? Como se chama isso em alemão? Como se chama isso em inglês? Isso tem algum nome, por acaso? Há uma semana, eu havia falado com Whitney sobre isso de como era estranho que muitos objetos familiares pareciam não ter um nome. No caso dos objetos, isso provavelmente não é tão grave, pois podemos tocá-los mesmo assim. Mas, o que acontece com um sentimento inominado? Jamais saberemos que o temos, pelo simples fato de não ter um nome. (TAWADA, 2002, p. 106-107)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Dabei stellte ich fest, dass es auch in meiner Muttersprache kein Wort gab, das meinem Gefühl entsprach. Ich hatte das nur nicht so empfunden, bis ich in einer fremden Sprache zu leben anfing. Ich ekelte mich vor den Menschen, die fließend ihre Muttersprache sprachen. Sie machten mir den Eindruck, dass sie nichts anders denken und spüren konnten als das, was ihre Sprache ihnen so schnell und bereitwillig anbietet.*

<sup>12</sup> *Aus dem Becher schaute ein kleines Stück Papier heraus, das an den Faden eines Teebeutels geheftet war. Wie heißt dieses winzige Stück Papier? Wie heißt das auf Deutsch? Wie heißt das auf Englisch? Wie heißt das überhaupt? Ich hatte eine Woche zuvor mit Whitney darüber gesprochen, wie seltsam es sei, dass viele vertraute Gegenstände namenlos zu sein scheinen. Bei den Gegenständen ist das wahrscheinlich nicht so schlimm, denn wir können sie trotzdem anfassen. Aber wie ist es mit einem namenlosen Gefühl? Wir können nie im Leben wissen, dass wir es haben, nur weil es keinen Namen hat.*

O questionamento da narradora de Tawada é muito válido. Denominar objetos e sentimentos assemelha-se às vezes a um jogo de palavras cruzadas que tentamos resolver mentalmente e, quando a palavra não é encontrada, instala-se um sentimento de frustração, de um silêncio forçado, de uma vontade não realizada. No volume *A Escritura e a Diferença*, no ensaio *Força e Significação*, Derrida também reflete sobre este problema com as seguintes palavras:

Consciência de nada a partir da qual toda a consciência de alguma coisa pode enriquecer-se, ganhar sentido e figura. E surgir toda a palavra. Pois o pensamento da coisa como *o que* ela é confunde-se já com a experiência da pura palavra; e esta com a experiência *em si*. [...] E se a necessidade de se tornar sopro ou palavra aperta o sentido – e a nossa responsabilidade do sentido –, a escritura aperta e constringe ainda mais a palavra. (DERRIDA, 2009, p. 10-11, grifos do autor)

Na nota de rodapé, Derrida cita o filósofo alemão Feuerbach, que se refere à linguagem filosófica da seguinte maneira:

[...] Também não se pode conceber a significação da demonstração sem nos referirmos à significação da *linguagem*. A linguagem não é outra coisa senão a *realização da espécie*, o relacionamento do eu e do outro, destinado a representar a espécie pela supressão do seu isolamento individual. Eis por que o elemento da palavra é o ar, o meio vital mais espiritual e universal. (DERRIDA, 2009, p. 11, grifos do autor)

Para Derrida, as considerações de Feuerbach também se aplicam à linguagem vulgar, a qual ele compara à terra em analogia ao elemento ar, usado por Feuerbach. Pois é na terra “elemento não menos universal em que gravamos o sentido para que ele permaneça.” (DERRIDA, 2009, p. 11). Ainda na mesma nota de rodapé, Derrida afirma: “Porque falar é saber que o pensamento *deve* tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto” (DERRIDA, 2009, p. 10, grifo do autor). A palavra é ar, sopro que dá vida ao pensamento, uma existência própria para além da nossa. Nós ficamos para trás, e a palavra em forma de ar se precipita sobre a terra, deixando seu sulco, seu *rastro*<sup>13</sup>. As reflexões de Tawada e Derrida são a grande tormenta que paira feito angústia (sentir-se afogado, sem ar, apertado, sem

---

<sup>13</sup> “O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem nem ao menos desapareceu, que ela não foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem.” (DERRIDA, 1973 p. 75)

saída)<sup>14</sup> sobre o tradutor que se vê na incansável procura pela palavra, pelo ar que dê vida àquilo que ainda não existe: a sua tradução. Pois, segundo Derrida: “Escrever é saber que aquilo que ainda não está produzido na letra não tem outra residência [...] [...]. O sentido deve esperar ser dito ou escrito para se habitar a si próprio e tornar-se naquilo que a diferir de si é: o sentido.” (DERRIDA, 2009, p. 13-14).

Em *Timpanizar a Filosofia* (1991), Derrida interroga a construção de limites e apresenta um texto filosófico-artístico no qual sugere tornar a filosofia um lugar de ressonância, tomando como alegoria a membrana do tímpano que une e separa o lado interior e exterior do ouvido. Esse ensaio é emblemático para o trabalho e a escrita desenvolvidos por Tawada, que, além de praticar uma escrita translingual e transcultural, localiza seus questionamentos teóricos acerca da linguagem e do sujeito em situações cotidianas que, a princípio, podem ser vistas como demasiado simples e, por isso, incapazes de originar reflexões mais profundas. A arte de Yoko Tawada consiste em levantar o véu opaco que cobre o limiar, as margens fluidas que unem e separam. Assim como Derrida sugere timpanizar a filosofia para torná-la um lugar de ressonância e não uma disciplina fechada em si, Yoko Tawada capta a ressonância da filosofia, assim como de outros estudos para além de suas disciplinas teóricas. Segundo Abreu (2017), Tawada “[...] introduz o conceito de *Zwischen Raum*, esse entre-espço que não se apresenta como uma fronteira, e sim quase como a soleira de uma porta, um portal [...]” (2017, p. 67). A partir desta afirmação, podemos imaginar os limites entre línguas e culturas como grandes portais dos quais se pode sair e entrar, pois “para a autora, as fronteiras existem para serem um local de transição, para serem atravessadas [e não superadas]” (ABREU, 2017, p. 67, grifo meu).

Após essa breve apresentação dos elementos transculturais e translinguísticos presentes na escrita des-locada de Yoko Tawada, veremos agora outro aspecto muito peculiar que integra seu trabalho literário, a exofonia.

---

<sup>14</sup> A palavra angústia vem do latim “*angere*”, que significa “apertar, afogar e estreitar” – daí “*angustus*”, que significa “estrito, apertado e de curta duração”. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/angustia/>>. Acesso em: 06 de agosto de 2018.

## 1.2 OS IMPASSES TERMINOLÓGICOS DE UMA NOVA PRODUÇÃO LITERÁRIA

A escrita em uma língua estrangeira não é um fenômeno novo (vejam-se autores como Nabokov, Conrad, W.G. Sebald), sendo que na literatura contemporânea de língua alemã ele tornou-se tão frequente ao ponto de constituir um novo nicho literário. O impasse terminológico para definir essa produção literária é resolvido por Ottmar Ette com o termo “literaturas sem morada fixa”, como vimos anteriormente. A questão linguística abordada até aqui, isto é, a escrita em uma língua que não a materna, já foi tema de debate em outros círculos acadêmicos, dando origem a diferentes definições que serão expostas a seguir. Dentre os termos abordados, a *exofonia* aparece como um termo ainda bastante recente e sem uma tradição terminológica forte em muitos países (ABREU, 2017), mas veremos que ele é o que se melhor adequa à escrita em língua alemã contemporânea, como é o caso de Yoko Tawada.

A tradutora britânica Chantal Whright<sup>15</sup>(2008) apresenta as discussões terminológicas que acompanharam a produção literária em língua alemã escrita por estrangeiros desde o aparecimento da *Gastarbeiterliteratur* (literatura de trabalhadores visitantes), no início da década de 1980, até o momento atual, que inclui a escrita de Yoko Tawada. A expressão *grey zone* (“zona cinzenta”), utilizada pela autora, é uma referência à escritora croata Dubravka Ugrešić (vive em exílio voluntário na Holanda e continua escrevendo em croata), que usou a expressão para se referir à produção literária que se encontra em uma zona cinzenta, ou seja, entre a literatura nacional e a literatura de um país hospedeiro (UGREŠIĆ, 2006). A colocação foi feita em contrapartida ao termo literatura de exílio, o qual, segundo a autora croata, era terminologicamente inadequado por não diferenciar entre a escrita de um autor ou uma autora em exílio forçado ou voluntário. Além disso, a crítica literária contentava-se em discutir a obra, focando nos aspectos biográficos e nas condições de vida de exilados.

A *Gastarbeiterliteratur* foi a primeira “zona cinzenta” a se formar na literatura alemã. A vinda de trabalhadores visitantes, denominados em alemão de *Gastarbeiter*, deve-se a acordos firmados pela Alemanha com países vizinhos como Itália, Espanha, Grécia, Turquia, Portugal, Iugoslávia, que visavam à reconstrução e

---

<sup>15</sup> Tradutora de Yoko Tawada para o inglês.

à repopulação do país nos anos 1960. Na época em que os acordos foram firmados, o governo alemão não se preocupou em instaurar políticas voltadas para a integração desses trabalhadores na sociedade alemã, porque a ideia original era que, após alguns anos de estadia, os trabalhadores retornassem a seus países de origem. Porém, a grande maioria permaneceu, e os turcos representam hoje a maior população migrante na Alemanha. Com a permanência desses migrantes que não falavam alemão, houve uma maior pluralidade de línguas e culturas na sociedade alemã, e o país passou a ser um ponto de chegada e de partida para esses e muitos outros migrantes. Dessa primeira geração de migrantes e seus filhos que produziram textos literários em alemão, podemos citar Emine Sevgi Özdamar, Franco Biondi e Feridun Zaimoglu, dentre outros cujas obras se tornaram bem conhecidas no cenário literário alemão.

A partir da década de 1980, a *Gastarbeiter literatur* começa a surgir com mais força com a segunda geração nascida na Alemanha, que cresceu bilíngue, tendo o alemão como primeira língua. Para essa geração, as questões identitárias, a dicotomia entre o próprio e o alheio, tiveram mais peso em sua relação com a sociedade alemã, até ganharem consciência de uma identidade hibridizada e se perceberem naturalmente como parte da sociedade alemã. A solução do problema identitário dentro da cultura alemã e não entre a cultura alemã e a cultura de origem, possibilitou o movimento de transculturalidade, mencionado por Ette (2005). Segundo Abreu (2017), a primeira e a segunda geração de migrantes e suas obras não podem ser classificadas em um mesmo grupo devido às suas diferenças linguísticas. O primeiro grupo é formado por autores que não possuem o alemão como língua materna, ao passo que o segundo grupo é formado por autores bilíngues, além da temática de suas obras se diferenciar no que diz respeito às questões identitárias e geográficas. Exatamente essa diferenciação entre esses grupos de escritores “hifenizados” não é levada em conta de maneira crítica quando o assunto é descrever e classificar a obra literária produzida tanto por autores nativos ou não nativos com identidades híbridas. Portanto, para Wright, referir-se a esta produção literária como *Gastarbeiterliteratur* é uma limitação temática que deixa de fora as experimentações estilísticas desses autores. Nesse sentido, o termo *exofonia* seria o mais apropriado para descrever “um fenômeno em que um escritor trabalha/escreve em uma língua diferente de sua língua materna” (WRIGHT, 2008, p. 27 apud ABREU, 2017, p. 55). A zona cinzenta ocupada por esta produção literária é

o que torna a sua definição de acordo com línguas, culturas ou demarcação geográfica tão difícil.

Em seu artigo, Wright pormenoriza os termos que surgiram para definir esses autores e suas obras. O termo “axial”, sugerido por um grupo de pesquisadores da Universidade do País de Gales, e comentado por Cheesman (2006), seria apropriado para se referir a autores cuja origem pode ser localizada em migrações de massa. O “axialismo” seria uma das quatro estratégias adotadas por autores turco-alemães como um meio para lidar com o fardo da representação por serem porta-vozes da comunidade turca na Alemanha.

Segundo Wright, o termo “axial” certamente é apropriado para definir a situação do autor italiano Franco Biondi, que veio à Alemanha como trabalhador visitante. Seu romance *Die Unversöhnlichen oder im Labyrinth der Herkunft* [“Os irreconciliáveis ou no labirinto da origem”] (1991) trata da história familiar de um trabalhador visitante italiano que se torna assistente social, tendo como pano de fundo a Itália do século XX, período em que muitos italianos emigraram à procura de emprego. O romance seria autoficcional pelo fato de a história do protagonista coincidir com a de Biondi.

No caso de Yoko Tawada, o termo “axial” falha em descrever sua obra, pelo fato de ela não pertencer a uma onda de migração em massa e, por isso, não carregar o fardo da representação, como é o caso de escritores italianos e turcos que chegaram à Alemanha nessas circunstâncias. Embora a obra de Tawada faça alusão ao estereótipo do oriental, lançando mão da paródia da etnicidade, o axialismo não se aplica aqui. O problema em usar o termo axial reside no fato de que ele é muito mais uma categorização temática que estilística. Ele não diferencia entre falantes nativos ou não nativos de alemão e ignora diferenças relevantes na produção e recepção de textos escritos por diferentes “tipos” de autores. As categorizações correm o risco de serem tão prescritivas quanto o termo *Gastarbeiter literatur*, usado logo que surgiram as primeiras obras de autores não nativos na Alemanha. Nesse sentido, as características estilísticas seriam a melhor forma de se aproximar criticamente dessas obras, por darem respostas sobre as escolhas feitas por parte do autor.

A seguir, Wright analisa o termo “pós-colonial” e “pós-nacional”, sugeridos por Thomson para descrever esse tipo de escrita localizada em uma zona cinzenta. Thomson prefere o termo “pós-nacional” ao “pós-colonial”, por entender que este

último não representaria apropriadamente o contexto atual das nações europeias, enquanto que “pós-nacional” seria um termo mais adequado, o qual, segundo Thomson, é “uma mudança na estratégia de escrita (e tradução) como construção de uma nação para a escrita (e tradução) como uma resposta a viver em um tempo em que as fronteiras entre e dentro de culturas nacionais parecem ser cada vez mais fluidas e porosas” (THOMSON, 2004, p. 57 apud ABREU, 2017, p. 57). Wright critica a colocação de Thomson, por sugerir uma fluidez cultural dentro do estado-nação, o que não corresponderia ainda ao contexto cultural alemão. O escritor Feridun Zaimoglu, filho de imigrantes turcos, por sua vez, deixa isso claro com a sua coletânea de entrevistas com jovens turco-alemães, sob o título *Kanak Sprak*<sup>16</sup>(1995), na qual os entrevistados afirmam ter que lutar contra uma constante imposição de hegemonia cultural. Além disso, Wright conclui que a correlação traçada pelo autor entre integração bem-sucedida e classe social seria ainda válida nos dias de hoje, o que tornaria o termo “pós-nacional” mais adequado para descrever uma elite cultural que uma tendência na Europa contemporânea. Por fim, apesar de o conceito de nação não ser mais tão alicerçado como no século XIX, a imagem da nação ainda é importante para muitos autores hifenizados, axiais, para os quais o termo “pós-nacional” seria equivocado, pois deixa de fora os aspectos estilísticos da escrita em uma zona cinzenta.

O termo pós-colonial, por sua vez, remete a uma relação entre ex-colônias e metrópoles, na qual o escritor tem dificuldade em escolher o idioma de sua escrita. Esta situação não se aplica à Alemanha, cujo período colonial na África foi curto, não chegando a acarretar uma relação pós-colonial.<sup>17</sup> O colonialismo na Alemanha é interno, enraizado em uma sociedade na qual um grupo de elite cultural procura exercer poder sobre o estrangeiro, amparada em uma gramática pura da língua, chamada *Obrigkeitsdeutsch* (alemão de autoridade), para criticar e diminuir a produção de autores não nativos da língua alemã. Como se pode observar na grafia

---

<sup>16</sup> Em alemão, *Kanake* é uma palavra de cunho discriminatório usada para insultar estrangeiros, trabalhadores estrangeiros, especialmente, turcos. Fonte: *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Dicionário da Língua Alemã.

<sup>17</sup> A política colonialista alemã foi iniciada oficialmente pelo comerciante Adolf Lüderitz em 1883, no território da atual Namíbia. Por volta de 1900, pertenciam à Alemanha o Sudoeste Africano Alemão (hoje Namíbia), Togo, Camarões, África Oriental Alemã (partes do que hoje é Tanzânia, Burundi e Ruanda), Nova Guiné Alemã (partes do que hoje é Papua-Nova Guiné), além de algumas ilhas do Pacífico e o protetorado de Kiautshu, na China. Durante a Primeira Guerra Mundial, foi impossível manter a segurança militar dos protetorados e eles acabaram sendo tomados pelos inimigos. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt-br/1883-alemanha-torna-se-pot%C3%A2ncia-colonial/a-493130>>. Acesso em: 16 de junho de 2018.

intencionalmente incorreta do título do livro de Feridun Zaimoglu *Kanak Sprak* (“correto” seria *Kanake Sprache*), há uma tendência entre alguns autores e autoras de se apropriar da língua e brincar estilisticamente com ela para tornar a hierarquia cultural e linguística visível ao leitor alemão. A complexidade desta combinação pode ser ilustrada com a obra de Emine Sevgi Özdamar, atriz e escritora, nascida em Malatya, Turquia, em 1946. Ela foi uma trabalhadora visitante em uma fábrica de componentes eletrônicos em Berlim, em 1965, antes de começar a estudar alemão. Em 1967 ela retorna à Turquia, porém, o golpe militar em 1971 a motivou a voltar para a Alemanha, inspirada pelas canções de Brecht de um disco comprado em sua primeira visita no país. Em Berlim, passou a trabalhar como assistente de direção no teatro *Volksbühne Theater*, na então Berlim Oriental. Em seu livro de contos intitulado *Mutterzunge* [Língua-mãe]<sup>18</sup> de 1990, a autora apresenta histórias que têm como tema central o encontro entre as línguas e aventura-se a representar a fala turca de palavras alemãs como é o caso da palavra *nikis*<sup>19</sup> para *nicht* (não), bem como insere palavras turcas no texto em alemão. Os textos de Özdamar são como um laboratório linguístico, no qual a experimentação com a mistura das duas línguas resulta em experimentos tradutórios que atravessam todos os níveis linguísticos. Esta representação ortográfica do nível fonético da fala de turcos de palavras em alemão aproxima o leitor da situação real vivida pelos imigrantes, em especial, pelos trabalhadores visitantes. Já o escritor brasileiro Zé do Rock, radicado em Munique, leva esse recurso estilístico ao extremo com a proposta de seu “ultradoitsch” (grafia “correta” “ultradeutsch”), um alemão simplificado para estrangeiros e alemães, cujas mudanças mais sensíveis ocorrem na ortografia: a utilização de maiúsculas na grafia de todos os substantivos é abolida, e a linguagem escrita é aproximada da oral. A ideia surgiu quando descobriu que, além dos estrangeiros, os alemães também tinham dificuldade em entender e utilizar corretamente a gramática do idioma alemão.

Após a apresentação deste panorama sobre as diferentes tentativas terminológicas de conceituar a produção literária de autores que não escrevem em sua língua materna, assim como de autores com um histórico de migração no

---

<sup>18</sup> Em alemão, *Zunge* é a língua da boca (órgão humano), e *Sprache* é a língua falada e escrita (sistema lingüístico).

<sup>19</sup> *Mutterzunge*, 2010, p. 76.

cenário da literatura alemã contemporânea, veremos como o termo exofonia foi descoberto e integrado por Yoko Tawada à sua escrita literária.

### 1.3 A EXOFONIA AOS OUVIDOS DE YOKO TAWADA

Segundo Wright, o termo *exofonia* é o mais adequado para caracterizar a escrita de autores e autoras não nativos, por não “descreve[r] um tema, e sim um estado de ser linguístico, assim como não insinua ou pressupõe nada sobre o *background* do autor, além de ser mais amplo, possibilitando assim maiores e mais profundas comparações entre diferentes línguas, culturas e contextos.” (ABREU, 2017, p. 60, grifo meu). O termo também agrada a Yoko Tawada, que ao ouvi-lo pela primeira vez em uma conferência de escritores no Senegal em 2002, na qual os escritores foram separados por francófonos, germanófonos e exófonos, sentiu-se inspirada para escrever o livro *Ekusofonii – bogo no soto e deru tabi* [“Exofonia – uma viagem para fora da língua materna”] (2003), uma coletânea de ensaios, na qual ela reflete sobre a maneira como línguas e misturas de línguas são tratadas em diferentes regiões do mundo. Para Tawada, o termo descreve uma “excursão” para fora da língua materna.

Eu gostei do termo exofonia porque ele é novo e tem um frescor que me fez pensar em uma espécie de sinfonia. São vários os tipos de música que ecoam neste mundo – portanto, que tipo de música podemos ouvir quando tentamos escapar dos sons da língua materna que nos encerra? Isto também é uma aventura. [...] Para mim, exofonia é uma ideia aventureira que surge da curiosidade presente no trabalho criativo quando nos perguntamos: ‘De que maneira podemos deixar a língua materna que nos encerra (prende)? O que acontece então?’ (TAWADA 2003, p. 6-7 apud HEIN, 2015, p.49)<sup>20</sup>

A ideia de uma grande sinfonia de línguas vislumbrada por Tawada é compartilhada de maneira análoga por Emine Özdamar, quando afirmou, na ocasião da entrega do prêmio literário *Kleist-Preis* 2004, que línguas “são como instrumentos, no interior dos quais musicamos, podendo alterná-los”<sup>21</sup> (ÖZDAMAR

<sup>20</sup> *Der Begriff Exophonie gefiel mir, weil er neu und frisch ist und mich an eine Art Symphonie denken ließ. Auf dieser Welt erklingen viele Arten von Musik – also, was für eine Musik kann man hören, wenn man versucht, ein bisschen aus den Klängen der Muttersprache, von der man umschlossen ist, herauszutreten? Das ist auch eine Abenteuer. [...] Ich habe Exophonie interpretiert als eine abenteuerliche Idee, die aus der Neugierde kreativen Schaffens heraus entsteht, wenn man fragt: ‚Wie kann man aus der Muttersprache, die einen umschließt (fesselt) heraustreten? Was passiert dann?‘*

<sup>21</sup> *sind ja wie Instrumente, man musiziert in ihnen, kann abwechseln.*

apud ETTE, 2005, p. 39). A metáfora utilizada pelas duas autoras, de que as diferentes línguas são diferentes melodias, remete-nos ao conceito metafísico de linguagem de Walter Benjamin, segundo o qual, o foco de todas as línguas é a *língua pura* (*reine Sprache*) que todas as línguas “querem-dizer”; isto é, todas as línguas carregam em si a tensão do “querer-dizer” que atua nelas como sopro vital, exprimindo a tensão das línguas, numa tensão para a *língua pura*; é nela que todas as línguas convergem:

Pois, nas línguas tomadas isoladamente, incompletas, aquilo que é visado nunca se encontra de maneira relativamente autônoma, como nas palavras e frases tomadas isoladamente; encontra-se em constante transformação, até que da harmonia de todos aqueles modos de visar ele [o modo de visar] consiga emergir como pura língua. (BENJAMIN, 2011, p. 109, grifo meu)

Segundo Cantinho (2011), o que as línguas têm em comum é “o “querer-dizer”, ou melhor, o que cada língua quer dizer [*meint*] remete-nos para o que é ansiado, algo que percorre a língua como um sopro” (CANTINHO, 2011, p. 31). Assim, segundo Benjamin, a tradução não tem a tarefa de comunicar, transmitir o conteúdo do original; a tradução é antes uma metamorfose do original e não uma transformação exterior à obra. As reflexões de Walter Benjamin parecem-me pertinentes no caso da escrita exofônica, pois o ato de escrever significa também traduzir o que se quer dizer, e este “querer dizer” somente é possível a partir da nomeação das coisas, a partir da “[...] tradução da linguagem das coisas – linguagem material – na linguagem do ser humano” (CANTINHO, 2011, p. 28, grifo meu). Na escrita exofônica, trata-se de uma tradução dupla e simultânea: além da tradução da linguagem das coisas para a linguagem do ser humano, a mente trabalha traduzindo de uma língua a outra para atingir a convergência na *língua pura* e assim materializar em palavra o sopro ou, tomando a metáfora de Tawada, o eco, o som daquilo que anseia ser expresso na outra língua. E, como a tradução é uma metamorfose do original, o escritor exofônico que se autotraduz ao escrever vivencia uma constante transformação do seu *eu* que retorna *outro* num processo infinito de autotradução. A *língua pura*, amparada na declaração de Tawada, poderia ser, portanto, a grande sinfonia das línguas na qual todas elas ecoam por quererem dizer o mesmo, com a diferença de que cada uma tem o seu modo de visar, a sua entonação.

Outro aspecto interessante levantado por Tawada é a sua percepção de que “dentro da própria língua materna são criados diversos idiomas; desse modo, acaba que não podemos nem mais falar em conceitos como ‘fora’ ou ‘dentro’” (TAWADA, 2016<sup>a</sup> apud ABREU, 2017, p. 70). Assim, por exemplo, se pensarmos nas diversas “línguas regionais” faladas dentro do Brasil, todas com sua entonação e seu vocabulário muito próprios, a língua materna em si já é várias línguas.

Segundo Hein (2015), há dois aspectos importantes a serem comentados, no que concerne à escrita exofônica de Tawada: primeiro, essa “viagem para fora” não significa se perder, mas sim conhecer-se a si mesmo para assim encontrar um novo “eu”; segundo, a escrita em outra língua é uma das muitas possibilidades de se concretizar essa façanha. Tawada explica em seu livro que a estreiteza do contexto nacional, do idioma japonês e da consequente visão de mundo assume a forma de uma prisão e que sair dessa prisão é uma maneira de adquirir novas perspectivas. A língua alemã, por sua vez, dá-lhe a sensação de poder ir e voltar a qualquer momento. Nesse sentido, a escrita exofônica não deixa de ser um afastamento do *self* que produz a abertura pela qual se dá o acolhimento do Outro, da alteridade, como preconizado por Hommi Bhabha (2011) na tradução cultural, sendo que aqui a escrita exofônica é um processo de autotradução, como sugere Keijiro Suga (2007):

a constant process of self-translation. One's mind is kept alert by constantly going through the available phonetic and semantic resources in (at least) two languages, and this agitation within the writing gives one's style an extraordinary agility. It is this agility born out of [Tawada's] own inherent translational poetics that gives her work a joyfully thrilling, magical touch. (SUGA, 2007, p. 27 apud ABREU, 2017, p. 65)

Como mencionado no início deste capítulo, a ida de Yoko Tawada para a Alemanha foi em parte acidental, pois, no Japão, ela já estudava literatura e idioma russos, além de se dizer grande admiradora da obra de Dostoiévski. Se não houvesse o impedimento político para ingressar na União Soviética, talvez tivéssemos hoje uma Yoko Tawada escrevendo em russo. Em seus ensaios, notamos também como a autora japonesa, que já escrevia em japonês antes de morar na Alemanha, rende-se aos poucos à língua alemã, passando a estudá-la (cursou mestrado em literatura alemã contemporânea na Universidade de Hamburgo e obteve doutorado pela universidade de Zurique, na mesma área), chegando ao ponto de desenvolver a escrita exofônica, da qual tratamos aqui. Acredito que no

caso de Tawada – que ainda criança já notava o poder que as palavras tinham sobre os adultos e que sempre foi grande apreciadora de obras literárias, o que a levou a se tornar escritora quando ainda vivia no Japão – o seu grande interesse pela escrita literária e sua paixão pela outra língua são os principais elementos que a tornaram uma escritora exofônica. Segundo Abreu (2017), Tawada não considera essa escrita um processo especial, diferente, pelo fato de não considerar a língua materna como natural. Isso pode ser observado em vários de seus ensaios, nos quais o aprendizado da língua alemã é enfatizado, e a nova língua é explorada “com espanto e curiosidade, como um explorador, um etnólogo” (KRISTEVA, 1994, p. 24), como nos casos relatados a seguir.

Em seu ensaio *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* [“Polícia de língua e políglotas jogadores”] (2007), é lançada a pergunta: “Quanta coragem uma pessoa precisa ter para deixar sua língua? O quanto você está cansado da gramática? Quanta coragem você precisa ter para pronunciar uma palavra inventada?” (TAWADA, 2007, p. 26)<sup>22</sup>. Nesse ensaio, dedicado ao poeta austríaco Ernst Jandl<sup>23</sup>, a autora faz um passeio pela gramática da língua alemã, observando com humor e ironia o quanto as regras gramaticais podem ser absurdas sem que, no entanto, nos apercebamos disso. Em um tom expressionista, Yoko Tawada indaga possíveis reações quando uma regra é desobedecida: “O que acontece quando se escreve ‘Anna’ com dois ‘a’s e dois ‘n’s minúsculos? Então Anna ficará tão pequena quanto Alice no País das Maravilhas” (TAWADA, 2007, p.29)<sup>24</sup>. O tom jocoso e irônico levado em alguns momentos ao extremo denota ao leitor uma viagem ao “mundo espantoso da gramática” que leva ao pé da letra as palavras e suas possíveis imbricações no mundo exterior se aquilo que exprimem realmente fosse levado a cabo, como nesta passagem:

Mas os advérbios já estão mortos há muito tempo, e os adjetivos, também. Eles não têm mais um corpo. É proibido escrever a palavra ‘grande’ em maiúsculo. A palavra ‘torto’ também não deve ser escrita de maneira torta, e a palavra ‘vermelho’ não deve ser escrita com uma caneta vermelha. As palavras não podem ser aquilo que elas pretendem dizer. As palavras

<sup>22</sup> *Wie viel Mut braucht der Mensch, um eine Sprache zu verlassen? Wie müde bist du von der Grammatik? Wie viel Mut musst du haben um ein ausgedachtes Wort auszusprechen?*

<sup>23</sup> Ernst Jandl (1925-2000), um dos precursores da poesia concreta e experimental no Pós-Modernismo. Seus processos de significação estão marcados por um lirismo discreto, pelo humor e pelo prazer lúdico dos jogos de linguagem.

<sup>24</sup> *Was passiert, wenn man “Anna” mit zwei kleinen “a”s und zwei kleinen “n”s schreibt? Dann wird Anna so klein wie Alice im Wunderland.*

precisam permanecer letras para que não sejam vistas. (TAWADA, 2007, p. 32)<sup>25</sup>

Tawada extrapola os limites materiais entre aquele que lê e aquilo que é lido; o olhar acostumado a enxergar o mundo por meio de ideogramas capta o alfabeto e as palavras de maneira pictural. Tudo que é escrito é passível de representação imagética no mundo literário de Tawada. A escrita alfabética abstrata e sobretudo fonética é invadida pelo olhar japonês, acostumado a uma relação mais estreita entre símbolo e mundo. Quando somos alfabetizados, essa relação entre imagem e letra é evocada para agilizar e solidificar o aprendizado do alfabeto; mais tarde, essa abordagem é borrada com o tempo, e o nosso olhar, assim como as palavras, tornam-se de certa forma estéreis.

Yoko Tawada recupera não apenas a maneira lúdica de observar a relação do alfabeto com o mundo à nossa volta como também ativa a percepção sensorial. Como exemplo, podemos citar o ensaio *Das Fremde aus der Dose* [“O estranho saído da lata”] (2015), que se inicia com a narradora japonesa observando que “em toda cidade há um número surpreendentemente grande de pessoas que não sabem ler” (TAWADA, 2015, p. 40)<sup>26</sup>. Em seguida, ela explica tratar-se de crianças que ainda não foram alfabetizadas, pessoas que se recusaram a aprender a ler, turistas e trabalhadores estrangeiros. Ela, por sua vez, conhece o alfabeto, mas não sabe o que as palavras querem dizer. Na história, surgem duas analfabetas (Sascha e Sonja) que se tornam suas amigas. Elas são as únicas a não lhe fazer as costumeiras perguntas sobre o Japão que todos fazem. Sascha costuma comprar um sabonete para Sonja, cuja embalagem apresenta borboletas, pássaros e flores. Em outra ocasião, havia uma fênix desenhada na caixa do sabonete e, ao lado, em uma letra delicada, dizia “sabonete”. A narradora reflete: “Só porque existe a escrita, pensei para mim, desenharam uma fênix em vez de um pedaço de sabonete na embalagem. O que mais poderia reter o significado do conteúdo, neste caso, o sabonete, se não houvesse a escrita?”<sup>27</sup> (TAWADA, 2015, p. 44). Segundo Gelzer

<sup>25</sup> *Aber die Adverbien sind doch schon längst tot. Auch die Adjektive sind tot. Sie haben keinen Körper mehr. Es ist verboten, das Wort „groß“ groß zu schreiben. Man soll auch nicht das Wort „schief“ schief schreiben und das Wort „rot“ mit einem roten Stift. Die Wörter dürfen nicht das sein, was sie meinen. Die Wörter müssen Buchstaben bleiben, damit man sie übersehen kann.*

<sup>26</sup> *„Es gibt in jeder Stadt eine erstaunlich große Anzahl von Menschen, die nicht lesen können.“*

<sup>27</sup> *„Nur weil es die Schrift gibt, dachte ich mir damals, hat man auf die Verpackung einen Phönix gemalt anstatt ein Stück Seife. Was könnte sonst die Bedeutung des Inhalts, nämlich die Seife, festhalten, wenn die Schrift nicht da wäre?“*

(2000), a história compara a relação arbitrária entre significante e significado com a embalagem e seu conteúdo. A embalagem mencionada acima, que contém um sabonete, embora apresente uma fênix, é um alerta para a perda da percepção da força imagética contida em “embalagens” linguísticas. O significante pode ser muito mais que apenas o conteúdo arbitrário imposto. A incursão na linguagem proposta pelo olhar de Tawada é o olhar de um estrangeiro, como observamos nas palavras de Kristeva:

Mas, para começar, que insólita liberação da linguagem! Privado das rédeas da língua materna, o estrangeiro que aprende uma nova língua é capaz de cometer as mais imprevisíveis audácias; tanto no terreno do intelecto quanto do obscuro. [...]Entretanto, a língua estrangeira permanece uma língua artificial – álgebra, solfejo – e é necessária a autoridade de um gênio para criar nela outra coisa diferente das redundâncias factícias. (KRISTEVA, 1994, p. 38)

E Yoko Tawada vai de fato muito além das “redundâncias factícias”, produzindo textos imprevisíveis. Com frequência, em suas entrevistas e em seus ensaios, ela frisa a importância do aprendizado de uma língua estrangeira para desvincular o sujeito de seu eixo gravitacional para que assim possa experimentar “um certo desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo para poder ouvir um desacordo”, como afirma Kristeva (1994, p. 25). Tawada demonstra que, por meio da aquisição de uma língua estrangeira, é possível acessar outro mundo e vivenciar uma experiência linguística. *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* [“Da língua-mãe à mãe-língua”], do volume *Talisman* (2015), é o ensaio emblemático dessa experiência. Em uma prosa autobiográfica ficcionalizada, a narradora trabalha em um escritório e se encontra em fase de aprendizado da língua alemã. Ela descreve o espanto causado por situações do cotidiano no escritório, nas quais observa comportamentos culturais totalmente extravagantes para a sua percepção japonesa, como, por exemplo, quando uma funcionária se aborrece com o seu lápis e começa a xingá-lo como se fosse um ser animado. Em seguida, a narradora passa a observar os objetos sobre sua mesa de trabalho e comenta que na língua japonesa os substantivos não têm gênero; eles são divididos em grupos de acordo com o seu formato (redondo, plano, alongado). A narradora constata que lápis em alemão é *Bleistift* e tem o gênero masculino, e o lápis japonês denominado *Enpitsu*, assim como todos os substantivos, não tem gênero.

Essa nova percepção dos objetos à sua volta revela-lhe a relação linguística, até então invisível, entre coisas e seres humanos. A máquina de escrever que tem o gênero feminino em alemão oferece-lhe com o seu teclado um novo alfabeto e uma nova língua, tornando-se a sua mãe-língua: “Quando se tem uma nova mãe-língua, pode-se experimentar uma segunda infância. Na infância, a língua é absorvida literalmente. Cada palavra ganha uma vida própria que se liberta de seu significado dentro de uma frase.” (TAWADA, 2015, p. 13)<sup>28</sup>. Por fim, a narradora descreve o removedor de grampos como um “[...] objeto que lembra a cabeça de uma cobra com quatro dentes peçonhentos [...]” (TAWADA, 2015, p. 15)<sup>29</sup>, com o qual não se pode escrever nada, mas que se torna o seu objeto favorito, por remover os grampos como num passe de mágica. A autora conclui:

Na língua materna, as palavras estão grampeadas às pessoas de modo que, raramente, elas sentem algum prazer lúdico na língua. [...]Em uma língua estrangeira, temos algo como um removedor de grampos: ele remove tudo o que se prende e se agarra. (TAWADA, 2015, p. 15)<sup>30</sup>

Os exemplos acima mostram como o afastamento da língua materna proporciona ao falante um olhar tanto para fora como para dentro de sua língua e, uma vez estando “privado das rédeas da língua materna, o estrangeiro que aprende uma nova língua é capaz de cometer as mais imprevisíveis audácias” (KRISTEVA, 1994, p. 38). A frase de Kristeva descreve bem a abordagem utilizada por Yoko Tawada, que descobre no aprendizado da língua alemã uma segunda infância, na qual as palavras assumem uma dimensão que se desprende do papel e invade a percepção do falante, deixando-o consciente da artificialidade das línguas e da superfície linguística até então invisível. Tanto Tawada, em sua escrita exofônica, como o seu leitor usufruem desse encontro entre a língua materna e a estrangeira, pois as revelações sobre o sistema linguístico japonês e alemão são válidas para ambos. O leitor alemão tem a possibilidade de conhecer um pouco da língua e da cultura japonesa e passa a enxergar a sua própria língua com outros olhos.

<sup>28</sup> *Wenn man eine neue Sprachmutter hat, kann man eine zweite Kindheit erleben. In der Kindheit nimmt man die Sprache wörtlich wahr. Dadurch gewinnt jedes Wort sein eigenes Leben, das sich von seiner Bedeutung innerhalb eines Satzes unabhängig macht.*

<sup>29</sup> (...) *Gegenstand, der an einen Schlangenkopf mit vier Fangzähnen erinnerte (...)*

<sup>30</sup> *In der Muttersprache sind die Wörter den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerische Freude an der Sprache empfinden kann. (...) In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert.*

Para finalizar este capítulo sobre a escrita exofônica, cito a passagem do ensaio *Der Klang der Geister* [“O som dos espíritos”], contido em *Talisman* (2015), no qual a narradora de Tawada reflete sobre os sons emitidos por instrumentos musicais e pela voz e relata como a sua experiência ao ouvir o mantra de um monge tibetano que pode cantar até seis tons diferentes ao mesmo tempo mudou a sua forma de ouvir os sons. Até mesmo o som emitido em uma frase é questionado, sendo que, se não fosse pela conjunção dos sons articulados, a frase não faria o menor sentido. Em seguida, ela comenta a escrita literária:

Na literatura, eu pelo menos não tenho a intenção de transmitir uma mensagem que faça sentido. As palavras literárias tecem uma rede, e essa rede recolhe as sobras de vibrações. As palavras-sobras caem do céu sobre a terra como estrelas-cadentes. Uma vez que caíram, não pertencem mais a uma constelação. Fragmentos. Frações. Peças soltas. Uma desarmonia predomina entre os fragmentos caídos em uma rede. Eu não sei como era a antiga constelação, mas eu posso traçar linhas nessa rede e desenhar uma nova constelação. Também a voz, eu sinto como se fosse uma rede, quando falo conscientemente. Em minha própria voz, eu ouço várias vozes que não pertencem umas às outras e, por isso, querem se soltar. Elas não vêm de mim e permanecem estranhas para mim. (TAWADA, 2015, p. 118-119)<sup>31</sup>

#### 1.4 A “ESCRITA-ENTRE-MUNDOS” DE HERTA MÜLLER

Embora Herta Müller tenha nascido em Nitzkydorf, na Romênia, um vilarejo de imigrantes alemães da região do Banato (região dividida hoje entre a Romênia, Sérvia e Hungria), ela aprendeu a língua romena apenas aos 15 anos, quando se mudou para Timisoara a fim de estudar. São várias as contradições na vida de Herta Müller que dizem respeito ao não pertencimento: ter nascido em um enclave alemão na Romênia, não se identificar com a posição política dos habitantes de sua comunidade e não integrar a política do regime ditatorial de Ceausescu.

Até a Primeira Guerra Mundial, a região dos teuto-romenos não tinha nenhuma ligação com a Romênia, pois pertencia ao Império Austro-Húngaro, e os alemães foram por vários séculos uma população minoritária. Com a vitória da União

---

<sup>31</sup> *In der Literatur beabsichtige ich wenigstens nicht, eine sinnvolle Botschaft zu vermitteln. Literarische Wörter flechten ein Netz, und dieses Netz fängt die Abfälle von Schwingungen auf. Die Abfall-Wörter fallen vom Himmel auf die Erde wie Sternschnuppen. Wenn sie gefallen sind, gehören sie nicht mehr zu einem Sternbild. Fragmente. Bruchstücke. Einzelteile. Eine Disharmonie herrscht zwischen den Fragmenten, die in einem Netz liegen. Ich weiß zwar nicht, wie das ehemalige Sternbild aussah, aber ich kann in diesem Netz selbst Linien ziehen und neue Sternbilder zeichnen. Auch die eigene Stimme empfinde ich als ein Netz, wenn ich bewusst spreche. In meiner eigenen Stimme höre ich mehrerre Stimmen, die nicht zusammengehören und deshalb eigentlich auseinanderfallen wollen. Sie kommen nicht aus mir selber und bleiben mir fremd.*

Soviética sobre a Alemanha na Segunda Guerra Mundial, milhares de teuto-romenos emigraram para a Alemanha, uma vez que a Romênia passou a ser domínio soviético. O socialismo russo instalado violentamente na Romênia e a subsequente ditadura comandada por Nicolae Ceaușescu de 1965 até a sua execução em 1989 é o pano de fundo que enreda a obra de Herta Müller composta por romances, contos, ensaios e colagens. Por ter se negado a agir como delatora da polícia secreta romena (*Securitate*), ela passou a ser perseguida pelo governo ditatorial. Nesta época, trabalhava como tradutora de alemão em uma fábrica de máquinas, traduzindo os manuais do alemão ao romeno. Foi difamada dentro da fábrica, e tiraram-lhe o escritório como forma de obrigá-la a pedir demissão. Mesmo assim, continuou trabalhando, sentada nas escadas da fábrica. Muitos de seus amigos, jovens literatos, eram encontrados mortos, enforcados, nas salas de suas casas, e a *causa mortis* era sempre a mesma apontada pela polícia: suicídio. Além dos traumas do pós-guerra e dos horrores da ditadura, Herta Müller mergulha no *pathos* da vida interiorana da colônia de alemães na qual cresceu e morou até os 15 anos. Ela costuma afirmar que o silêncio a ensinou a escrever, o silêncio observado dentro e fora de casa. O silêncio de uma comunidade inteira em relação aos traumas decorrentes da guerra (sua mãe foi deportada a um campo de trabalho forçado, e seu pai foi soldado e um seguidor fervoroso do regime nazista). A escassez de palavras e de comunicação aguçou seu olhar crítico e observador dos fatos que a cercavam, e foi nas palavras, na escrita silenciosa que encontrou uma forma de passar a limpo os acontecimentos que marcaram sua família e sua vida.

O deslocamento cultural e lingüístico vivido por Herta Müller na Romênia assemelha-se ao dos alemães que colonizaram o sul do Brasil, em especial, o Rio Grande do Sul. Apesar de estarem assentados e vivendo dentro de um país de língua portuguesa, o alemão dialetal da região do Hunsrück prevaleceu entre os imigrantes. Minha mãe, por exemplo, que nasceu em 1938, em São José do Hortêncio (RS), aprendeu a falar português aos 10 anos de idade, quando as aulas na escola eram obrigatoriamente em português. O que poucos sabem é que esses imigrantes alemães também produziram textos literários, os quais, segundo Neumann (2011), não são considerados parte da literatura brasileira, assim como não são reconhecidos na Alemanha, em parte, por permanecerem engavetados em arquivos e devido ao seu deslocamento territorial e à sua especificidade linguística e contextual (uso de palavras em português no texto alemão). A pergunta que poderia

ser colocada aqui em relação a Herta Müller – uma escritora romena ou alemã? – também se aplica a esses imigrantes, pois as gerações mais velhas que não falam ou falam mal o português provavelmente sentem-se mais vinculadas à cultura alemã que à brasileira. Esta é, por sua vez, uma questão que normalmente vem à tona quando ocorre um deslocamento, o encontro com a alteridade. O pertencimento e a identidade geralmente são questionados pelos outros e não pelo sujeito des-locado que carrega, por assim dizer, uma ambiguidade inerente. E é essa ambiguidade, como veremos nas considerações de Bhabha mais à frente, que assusta e desestabiliza por romper com a concepção de oposições binárias fechadas com a qual estamos acostumados a abarcar o mundo à nossa volta. Essa ambiguidade inerente ao sujeito des-locado não deixa de ser uma transgressão de limites devido ao seu caráter multifacetado, ou seja, a transgressão de limites é o que compõem esse sujeito, estando assim sempre além de um único campo de significação.

A escrita des-locada produzida por estes sujeitos que vivem e se deslocam entre mundos diferentes é compreendida por Ottmar Ette como uma “escrita-entre-mundos” resultante de uma poética do movimento, pois o movimento abre e forma novos espaços, e a literatura, por sua vez, é um meio aberto para a dimensão espacial. Herta Müller sempre escreveu suas obras em alemão, porém, com temas que geralmente evocam seu passado difícil na Romênia e a sua chegada não menos difícil à Alemanha, a qual é relatada em *Reisende auf einem Bein* [Viajante sobre uma perna só], uma biografia ficcionalizada publicada em 1989, logo após a sua chegada como exilada política a Berlim Ocidental, em 1987. Blume (2014) observa que

possivelmente por haver aprendido o romeno só mais tarde é que o alemão sempre foi a língua literária única de Müller. Ainda assim ela afirma: ‘Mas é evidente que o romeno sempre escreve junto, porque cresceu para dentro do meu olhar’ (MÜLLER, 2003, p. 27). Vê-se também nessa declaração o processo de hibridização cultural ocorrido já na Romênia, e que terá continuidade com sua imigração na Alemanha. (BLUME, 2014, p. 63)

Nesse sentido, segundo Neumann, a obra de Herta Müller

[...] caracteriza-se pelo pensar entre-mundos, pelo constante diálogo com o outro, numa constante busca por algo e/ou por um lugar. As personagens em Müller caracterizam-se pela constante busca, levando consigo tudo o que tem e que pode carregar (a língua, a memória, os símbolos). (NEUMANN, 2013, s.p.)

Além da “escrita-entre-mundos”, outra característica importante na obra de Herta Müller é a autoficção. Como já mencionado, os temas e o contexto encontrados na sua obra remetem à sua história de vida desde a infância no pequeno vilarejo de minoria alemã, passando pelas perseguições sofridas na ditadura até sua chegada à Alemanha. Embora se trate de lembranças autênticas vividas pela autora, ao rememorar esses acontecimentos, ela não fala apenas de si, mas de todos aqueles que como ela foram subjugados a um regime e que perderam a liberdade sobre suas vidas; de todos aqueles cujo pertencimento lhes foi negado. A exclusão sofrida por Müller, tanto no campo linguístico-etnológico, político e literário rendeu-lhe uma postura de oposição. Segundo Blume (2013), “a constante manutenção da postura de oposição também deverá ser um dos motivos para a sua escrita tão marcadamente autobiográfica e pode, assim, ser visto como mecanismo de autoafirmação, como processo de formação identitária.” (BLUME, 2013, p. 57). São as impressões muito íntimas da autora que conferem à sua escrita a subjetividade com a qual ela relata os acontecimentos exteriores; estes não estão em primeiro plano, mas sim a sua experiência, sua visão subjetiva que capta a atmosfera do momento vivido. A realidade é apenas um ponto de partida para a sua escrita subjetiva e autobiográfica. A maneira encontrada por Müller para abstrair a subjetividade do real resume-se a uma escrita poetológica, rica em figuras de linguagem de grande força imagética. As palavras na escrita literária de Müller não são necessariamente aquilo que querem dizer, assim como uma única palavra composta (geralmente criada pela autora) diz muito mais que aquilo que ela aparenta dizer. *Silberlöffel* (colher de prata), por exemplo, era o que descrevia em toda sua exatidão a despedida de sua melhor amiga, um dia antes da emigração para a Alemanha. Ao observar sua amiga se distanciando em um dia de inverno ensolarado, a jaqueta clara que sua amiga vestia tornava-se cada vez menor e estranhamente ofuscante com a distância. Suas costas cintilavam como uma colher de prata. Para Müller, a realidade não cabe em palavras objetivas e diretas; a precisão de uma descrição está na palavra que seja totalmente diferente daquilo que se vê:

Não confio na linguagem. No que me toca, o que sei é que ela, para se tornar precisa, sempre precisa se apoderar de algo que não lhe pertence. [...] Só por meio da invenção é que surge a surpresa, e toda vez pode-se comprovar que só com a surpresa inventada na frase é que começa a proximidade com o real. Só quando uma percepção assalta a outra, um

objeto arranca o material do outro e o utiliza – só quando aquilo que se furta ao real torna-se plausível na frase, só então uma frase pode se afirmar diante da realidade como uma realidade própria, feita palavra, mas palavra válida. (MÜLLER, 2010, p. 4)

O ensaísmo autobiográfico é compreendido por Eva Karpinski, como já mencionado anteriormente, como um processo de transposição que pode ser comparado a um processo tradutório, pois em ambos os casos trata-se de uma atividade de transposição, no primeiro caso, de memórias, no segundo, de textos. Em uma entrevista concedida por Müller ao jornal alemão *Die Welt*, intitulada *Ich glaube, Sprache gibt es nicht* [Eu acho que língua não existe], o entrevistador pergunta se não seria uma prova de fogo para ela mover-se sempre entre dois mundos, da imaginação, na Romênia, e do real, na Alemanha. Ela responde: “Não. Isto que trago comigo, esta bagagem dentro do meu crânio permanece quieta por um bom tempo. Quando escrevo – e isso eu não faço o tempo todo –, essa bagagem fica novamente à vista e, então, tenho que carregá-la novamente.”<sup>32</sup> Ao transpor suas memórias para o papel, Müller vale-se dos recursos linguísticos que melhor descrevem ou da palavra que melhor resume histórias longas e complicadas como *Schneeverrat* (traição da neve). Se, por um lado, é nas palavras, nas metáforas que Herta Müller encontra o amparo para lidar com sua bagagem, por outro lado, ela reconhece o poder que essas mesmas palavras têm de devastar e de desfigurar uma realidade vivida, como é o caso da expressão idiomática em alemão *Schnee von gestern* (literalmente, “neve de ontem”, corresponderia ao nosso “leite derramado” ou a “águas passadas”). A situação envolvendo essa expressão idiomática ocorreu durante os diversos interrogatórios do Serviço de Inteligência alemão, aos quais Müller teve que se submeter quando chegou como exilada política à Alemanha. O inspetor refere-se ao seu passado como “neve de ontem” e, nesse momento, Müller sente na pele porque nunca gostou dessa expressão:

Essa expressão idiomática alemã da ‘neve de ontem’ era algo de que eu já desgostava antes, pois ela não quer mais saber do que foi ontem. Agora eu percebia nitidamente o que não suporto nessa expressão da ‘neve de ontem’; não suporto a leviandade com que uma metáfora se instala, o

<sup>32</sup> *Nein. Dieses Mitgebrachte, dieses Gepäck, das im Schädel sitzt, steht oft über lange Zeit still. Wenn ich schreibe – und das tue ich ja nicht ständig –, wird dieses Gepäck wieder sichtbar, dann trage ich es wieder.* Die Welt. Ich glaube, Sprache gibt es nicht. 23 de junho de 2004. Disponível em: <<https://www.welt.de/print-welt/article322421/Ich-glaube-Sprache-gibt-es-nicht.html>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

desprezo que ela revela. [...] Da expressão deveria se concluir que essa neve de ontem foi importante mesmo, senão não seria preciso mencioná-la e se desfazer dela hoje. (MÜLLER, 2010, p. 6-7, grifos da autora)

O primeiro romance publicado por Herta Müller na Alemanha é *Reisende auf einem Bein* (uma das poucas obras não traduzidas ao português), cujo tema central na trama é a chegada de Irene na Alemanha e a sua dificuldade em deixar para trás o outro país e chegar ao novo país que a acolhe com ressalvas; apesar de ser alemã (por descendência), ela não é considerada alemã pelas autoridades e ainda é investigada como suposta espiã. Em seu discurso por ocasião da abertura da exposição *Fremd bin ich den Menschen dort* [Estrangeiro eu sou para as pessoas lá], no museu literário Buddenbrookhaus em Lübeck, publicado posteriormente na revista *Spiegel*, Herta Müller começa relatando a sua emigração da Romênia e a sua chegada na Alemanha. Acompanhada de sua mãe, as duas partem de trem em uma noite fria de inverno, em 28 de fevereiro de 1987. Ao subir no trem, um policial a pega pela ombro, como se quisesse ajudá-la, e a adverte: “Não esqueça, pegaremos vocês, não importa onde estejam.”<sup>33</sup> Além da advertência, a *Securitate* fez questão de colocar a data errada de saída em seu passaporte (29.02.1987) para lhe causar transtornos burocráticos na Alemanha, e a chicana de fato lhe rendeu constrangimentos por um ano e meio. Müller e sua mãe chegam a Nürnberg e são hospedadas em um albergue de transição para asilados, localizado em frente ao antigo prédio do partido nazista. Por diversos dias, é interrogada pelo Serviço de Inteligência alemão e, ao questionar porque estavam fazendo isso com ela, porque não se informavam sobre o que havia ocorrido na Romênia, a resposta que recebia era a mesma que ouvia nos interrogatórios da *Securitate*: “Quem faz as perguntas aqui, somos nós.”<sup>34</sup> A situação absurda e surreal assume dimensões cada vez maiores ao ponto de ter que preencher formulários indicando o tipo de fisionomia, partes do corpo e tipo de roupa usada pelos policiais romenos e, por mais que argumentasse, os inspetores permaneciam impassíveis. Este mesmo interrogatório é retratado em *Reisende auf einem Bein*, como podemos ver abaixo:

<sup>33</sup> *Nicht vergessen, wir kriegen euch überall.* Herzwort und Kopfwort. Der Spiegel 4/2013, p. 97. Disponível em: <<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/90638332>>. Acesso em: 21 de julho de 2018.

<sup>34</sup> *Die Fragen stellen wir.* Ibidem.

Você alguma vez teve algum problema com o serviço secreto de lá antes de sua emigração? Não eu com ele, mas ele comigo. Há uma diferença nisso, disse Irene. [...] Deixe que das diferenças cuidado eu por ora. Afinal, sou pago para isso. [...] O inspetor colocou uma folha sobre a mesa. Havia tipos de fisionomia nela. E rubricas para a roupa: desleixado, esportivo, casual, elegante, funcional. Irene citou cinco nomes e descreveu cinco pessoas. O inspetor peneirou. O que restou não passava de uma mão cheia de encontros ambíguos. Esta era a vida de Irene para ele: trinta anos repassados em um interrogatório. O que sabia ele, que lançava olhares, de carros que estacionam silenciosamente no meio-fio, do eco das pontes na cidade, da procura por documentos no parque. De cães vadios, raquíticos de fome que caminham sobre pernas de pau, que se acasalam ao lado das latas de lixo e uivam no meio da tarde. Eles tinham a cor de seu terno. Também eles eram sombras. Unhas, lóbulos, perguntou o inspetor. Isso não vinha ao caso na época, disse Irene. Pense mais um pouco. O inspetor moveu a cabeça. Seu rosto ajudou Irene. Ela o encarou. Disse o que via. Preste atenção às formulações na folha. Ele apoiou o queixo nas mãos. Testa inclinada para trás, mãos corpulentas, roupa como a do senhor, disse Irene. Ele assinalou: funcional. A senhora queria derrubar o governo? Não. [...] Nenhuma rubrica poderia ter me descrito, pensou Irene. O inspetor vagueia perdido pelos campos. Era uma expressão usada no outro país. Significava insistir em alguma coisa sem saber por quê. (MÜLLER, 2013, p. 27-29)<sup>35</sup>

Em seu discurso *Fremd bin ich den Menschen dort*, mencionado anteriormente, Müller escreve: “As autoridades alemãs estavam me confundindo, não com outra pessoa, mas com uma pessoa criada por difamações.”<sup>36</sup> Após ter sido aprovada no teste de língua alemã, perguntam-lhe se era refugiada política ou alemã, pois uma pessoa não podia ser as duas coisas, para isso não havia um formulário. O funcionário conclui que ela não é alemã pelo fato de que suas ações na Romênia também teriam sido arriscadas para um romeno. Como se não

<sup>35</sup> *Hatten Sie vor Ihrer Übersiedlung jemals mit dem dortigen Geheimdienst zu tun. Nicht ich mit ihm, er mit mir. Das ist ein Unterschied, sagte Irene. (...) Lassen Sie das Differenzieren vorläufig meine Sorge sein. Dafür werde ich schließlich bezahlt. (...) Der Beamte legte einen Faltbogen auf den Tisch. Es waren Gesichtstypen drauf. Und Rubriken für die Kleidung: schlampig, sportlich, flott, elegant, zweckmäßig. Irene nannte fünf Namen und beschrieb fünf Personen. Der Beamte siebte. Was übrig blieb, war nichts als eine Handvoll zweideutiger Begegnungen. Das war für ihn Irenes Leben: dreißig Jahre unter vier Augen. Was wußte er, der mit den Blicken zielte, von leise am Randstein parkenden Autos, vom Echo der Brücken in der Stadt, vom Fingern der Blätter im Park. Von streunenden Hunden, die vor Hunger klapprig waren und auf Stelzen gingen, sich neben Mülltonnen paarten und jaulten mitten am Tag. Sie hatten die Farbe seines Anzugs. Auch sie waren Schatten. Fingernägel. Ohrläppchen, fragte der Beamte. Darum ging es damals nicht, sagte Irene. Denken Sie nach. Der Beamte bewegte den Kopf. Sein Gesicht half Irene. Sie schaute es an. Sagte, was sie sah. Beachten Sie die Formulierungen des Faltbogens. Er lehnte das Kinn in die Hände. Fliehende Stirn, fleischige Hände, Kleidung wie Sie, sagte Irene. Er kreuzte: zweckmäßig an. Wollten Sie die Regierung stürzen. Nein. (...) Keine Rubrik hätte mich beschreiben können, dachte Irene. Der Herr vom Dienst irrt quer über Felder. Das war eine Redewendung aus dem anderen Land. Sie meinte, auf etwas beharren, ohne zu verstehen.*

<sup>36</sup> *Die deutschen Behörden verwechselten mich. Aber nicht mit jemand anderem, sondern mit einer durch Verleumdung erfundenen Person.* Herzwort und Kopfwort. Der Spiegel 4/2013, p. 98. Disponível em: <<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/90638332>>. Acesso em: 21 de julho de 2018.

bastasse, a *Landsmannschaft*<sup>37</sup>, a Organização dos Suábios do Banato, contribuía com informações enganosas para prejudicá-la; uma espécie de revanche pelas publicações de Herta Müller, nas quais descreve o nacionalismo fanático e os traumas do pós-guerra vividos na sua família e na colônia de alemães. O fato de Herta Müller não querer apagar o seu passado como perseguida política também dificultou o diálogo com as autoridades alemãs, que não queriam ouvir falar de ditadura.

Eu não tinha ido para a casa de meu tio, mas ao exílio. Para mim, este termo não era negociável. Eu o requeria por corresponder aos fatos. Ele incomodava as autoridades que não queriam ouvir falar de ditadura. Interrompiam-me quando eu queria lhes contar como essa ditadura se infiltrou até a esfera mais íntima da minha vida. Não queriam saber nada sobre a minha vida na Romênia para manter as suspeitas de pé. A palavra exílio e ser alemão eram duas coisas incompatíveis aqui em Nürnberg. [...] Em 1987, eu senti na pele, como a Alemanha, que levou centenas de milhares ao exílio, ainda negava a palavra e a experiência do exílio. Eu estava literalmente em um beco sem saída.<sup>38</sup>

As situações narradas acima, nas quais Herta Müller se vê constantemente confrontada com as disparidades que a vida lhe preparou são resumidas no trecho abaixo, em um diálogo entre Irene e um funcionário do governo alemão:

Você tem saudades. [...] Não. Nunca pensa em voltar. Várias vezes. Então. O senhor disse saudades. [...] Você é tão sensível, disse o funcionário, tão sensível. Até parece que nosso país deve recompensar tudo o que seu país perpetrou. [...] Cada um tem sua própria conta, disse o funcionário. Sua trajetória de vida, disse Irene. Não, sua conta. Uma trajetória de vida não pode estar errada. Como se falasse para si mesma, Irene disse: eu conheço apenas trajetórias de vida erradas. (MÜLLER, 2013, p. 55-56)<sup>39</sup>

“Eu conheço apenas trajetórias de vida erradas”, com esta frase Irene resume o seu sentimento em relação ao seu passado e ao seu presente, pois tanto no

<sup>37</sup> Nome usado, após a Segunda Guerra Mundial, para designar, entre outros, associações de alemães expulsos de seus países, como foi o caso dos alemães da região do Banato, na Romênia.

<sup>38</sup> *Ich war nicht zu meinem Onkel gekommen, sondern ins Exil. Für mich war dieser Begriff nicht verhandelbar. Ich beantragte ihn, weil er den Tatsachen entsprach. Die Behörden störte er, weil sie von Diktatur nichts hören wollten. Sie schnitten mir das Wort ab, wenn ich ihnen sagen wollte, wie diese Diktatur bis ins Privateste meines Lebens gestoßen war. Sie wollten nichts über mein Leben in Rumänien wissen, um die Verdächtigungen aufrechtzuerhalten. Das Wort Exil ging mit Deutschsein hier in Nürnberg nicht zusammen.* Herzwort und Kopfwort. Der Spiegel 4/2013, p. 98-99. Disponível em: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/90638332>. Acesso em: 21.07.2018.

<sup>39</sup> *Haben Sie Heimweh. (...) Nein. Denken Sie nie zurück. Sehr oft. Und dann. Sie haben Heimweh gesagt. (...) Sie sind so empfindlich, sagte der Sachbearbeiter, so empfindlich. Man könnte meinen, dass unser Land alles aufwiegen soll, was Ihr Land verbrochen hat. (...) Jeder hat seine eigene Rechnung, sagte der Sachbearbeiter. Seinen Lebenslauf, sagte Irene. Nein, seine Rechnung. Ein Lebenslauf kann nicht falsch sein. Wie zu sich selbst sagte Irene: Ich kenne nur falsche Lebensläufe.*

passado como agora no presente, sua vida não condiz com as alternativas consideradas corretas, a saber, calar-se e resignar. Segundo Edward Said (2000), o percurso do intelectual não acomodado pode ser comparado a um exílio metafísico, isto é, um exílio sem sair de seu país:

Para o intelectual, o exílio nesta acepção metafísica é o desassossego, o movimento, o estar sempre desinstalado e desinstalando os outros. Não podemos voltar a uma condição anterior e talvez mais estável, de nos sentirmos em casa; e, infelizmente, nunca conseguimos chegar por completo à nova casa e estar em sintonia com ela ou com a nova situação. (SAID, 2000, p. 55)

O exílio metafísico na Romênia torna-se um exílio de fato na Alemanha, apesar da relutância das autoridades alemãs em aceitá-la como exilada política. A fusão destes dois exílios contém a duplicidade que passará a fazer parte do novo trajeto de vida de Irene. Ela se torna duplamente estranha na Alemanha, como vemos na passagem a seguir, na qual ela relata suas impressões ao chegar à ala de desembarque do aeroporto:

As pessoas, quando chegavam à ala de desembarque falando alto, tinham uma outra pessoa na laringe. Esta outra pessoa na laringe era familiar a Irene. Como as pessoas estranhas carregavam pessoas conhecidas na laringe, elas não eram apenas estranhos. Eram mais estranhas que um estranho (MÜLLER, 2013, p. 25)<sup>40</sup>

Em outra passagem, Irene está em uma estação de metrô e resolve fazer uma foto na cabine automática: “E como no outro país, como nas fotos do passaporte, também nestas fotos havia uma pessoa estranha. A outra Irene também estava nas fotos da cabine automática.” (MÜLLER, 2013, p. 54)<sup>41</sup>. A “outra Irene”, assim como a “outra pessoa na laringe”, são os vestígios do exílio metafísico que sempre virá à tona, onde quer que Irene esteja. A presença desses vestígios se torna mais acentuada pelo fato de Irene iniciar uma vida nova, ainda futura, em um presente que ainda não se iniciou.

Segundo Ette (2005), o exilado percebe espaço e lugar de maneira diferente justamente por carregar consigo, neste caso, o fardo da memória.

<sup>40</sup> *Die Menschen hatten, als sie in der Ankunftshalle laut redeten, noch eine andere Person im Kehlkopf. Diese andere Person im Kehlkopf war Irene vertraut. Da die fremden Personen vertraute Personen im Kehlkopf trugen, waren sie nicht bloß Fremde. Sie waren fremder als Fremde.*

<sup>41</sup> *Und wie in dem anderen Land, wie auf den Paßphotos, war auch auf diesen Photos eine fremde Person. Auch auf den Photos des Automaten war die andere Irene.*

O tempo não está parado, não fica suspenso: ele revela de si uma eternidade. É o momento estagnado sem, no entanto, ser atemporal no qual o transitório e a história transportada se cruzam indissolúvelmente, permanecendo, porém, distinguíveis entre si. (ETTE, 2005, p. 10)<sup>42</sup>

O presente transitório e o passado das memórias se entrecruzam, mas permanecem indivisos, inteiros, a ponto de engendrar uma duplicidade que se estende à percepção de si mesmo e do mundo exterior, como podemos ver no trecho abaixo.

Irene assustava-se quando via as ervas do outro país aqui na cidade. Tinha a suspeita de ter trazido essas ervas na sua cabeça. Para ter certeza de que as ervas não eram fruto de sua imaginação, Irene tocou-as. Irene tinha ainda uma segunda suspeita. De que mantinha a saudade pequena e desatinada na sua cabeça para não reconhecê-la. De que minava a sua melancolia, quando ela emergia. E que colocava blocos de pensamentos sobre seus sentidos a fim de esmagá-los. (MÜLLER, 2013, p. 68)<sup>43</sup>

Este estado intermediário, de não estar completamente integrado no novo lugar, nem totalmente liberto do antigo é sintetizado por Edward Said na passagem abaixo:

Há uma ideia feita, mas em tudo errada, de que ser-se exilado é sinônimo de afastamento, isolamento, de separação desesperada do local de origem. Bom seria se essa percepção delineada com uma precisão cirúrgica fosse verdadeira, porque então ao menos ter-se-ia o consolo de saber que o que ficou para trás é, de certa forma, impensável e completamente irrecuperável. O problema é que, para a maioria dos exilados a dificuldade reside, não só no facto de serem forçados a viver longe de casa, mas antes, e tendo em conta o mundo de hoje, em viver com inúmeras evocações de que estão no exílio, de que as suas casas não estão, na realidade, tão distantes, e de que o tráfego habitual do dia-a-dia da vida contemporânea os mantém em contacto permanente, embora tantanlizante e vazio, com o local antigo. Assim sendo, o exilado existe num estado intermédio, nem completamente integrado no novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, rodeado de semi-envolvimentos e semi-distanciamentos, nostálgico e sentimentalista, por um lado, imitador competente ou proscrito em segredo, por outro (SAID, 2000, p. 52).

A “escrita-entre-mundos” e o ensaísmo autobiográfico de Herta Müller se entrecruzam e se fundem em um texto de força poética que narra a subjetividade de

<sup>42</sup> *Die Zeit steht nicht still, hält nicht inne: Sie gibt ihr Wissen von einer Ewigkeit preis. Es ist der beginnlose und doch nicht zeitlose Augen-Blick, in dem das Transitorische und das Transhistorische sich unauflöslich – und doch noch immer voneinander unterscheidbar – ineinander verschränken.*

<sup>43</sup> *Irene erschrak, wenn sie die Gräser des anderen Landes hier in der Stadt sah. Hatte den Verdacht, sie habe diese Gräser mitgebracht im Kopf. Um sich zu vergewissern, dass die Gräser nicht Einbildung waren, berührte Irene sie. Auch einen zweiten Verdacht hatte Irene. Dass sie das Heimweh klein und versponnen hielt im Kopf, um es nicht zu erkennen. Dass sie ihre Wehmut, wenn sie aufkam, unterwanderte. Und auf ihre Sinne Gebäude aus Gedanken stellte, um sie zu erdrücken.*

uma realidade vivida no passado que deságua no momento da escrita. São acontecimentos vividos que reclamam a sua passagem, que não podem ser contidos por uma metáfora (*Schnee von gestern*) que tenta desmerecê-los, o que fica muito claro, agora nas palavras teóricas de Ette:

Um sistema móvel de coordenadas é concebido no qual os lugares se formam a partir das experiências, os espaços, a partir dos movimentos, o passado, a partir do vivido, e o presente, a partir do futuro contingente, constituindo uma rede móvel na qual [...] os movimentos (no) do passado não podem ser separados dos movimentos (no) do futuro. (ETTE, 2005, p. 11)<sup>44</sup>

O exílio metafórico iniciado na Romênia persiste na Alemanha sob o viés de uma perseguição política calcada agora na esfera burocrática. Em *Reisende auf einem Bein*, o leitor compartilha com Irene tudo o que ela pensa, sente e vê e a acompanha em sua busca por um exílio no qual possa se sentir compreendida, aceita e inteira.

---

<sup>44</sup> *Ein mobiles Koordinationssystem wird entworfen, das die Orte aus der Erfahrung, die Räume aus der Bewegung, die Vergangenheit aus dem Erleben und die Gegenwart aus dem Prozess sich herausbildender Zukunft entstehen und ein bewegliches Netzwerk sich bilden lässt, in welchem (...) die Bewegungen (in) der Vergangenheit nicht von den Bewegungen (in) der Zukunft zu trennen sind.*

## 2 TRADUÇÃO CULTURAL: UMA METÁFORA TRADUTÓRIA

Quando se fala em tradução, é normal pensarmos de imediato na tradução lingüística, isto é, aquela que envolve a tradução de uma língua de partida para uma língua de chegada. No entanto, a transferência de sentido de uma língua para outra implica também uma transferência de valores culturais. Esses valores culturais que se revelam durante o ato tradutório conduzem a tradução, trilham o caminho a ser percorrido. Nesse sentido, o ato da tradução torna visível a interrelação entre línguas e culturas. A tradução cultural, por sua vez, envolve um processo mental similar à tradução entre línguas realizada no papel. Resumidamente, podemos dizer que a tradução cultural é o meio pelo qual se traduz o desconhecido ou o não familiar em algo compreensível. Como a tradução cultural é uma extensão da tradução lingüística de maneira metafórica, veremos primeiramente algumas considerações relacionadas aos estudos de tradução para esclarecer melhor a relação entre as duas formas de traduzir.

A matéria-prima com a qual traduzimos são as palavras. Segundo Vilém Flusser<sup>45</sup> (1963), é com as palavras que apreendemos os dados “brutos” ou “imediatos” à nossa volta. “Quando percebemos palavras, percebemos uma realidade ordenada, um cosmos. O conjunto de frases percebidas e perceptíveis chamamos de ‘língua’” (FLUSSER, 1963, p. 23). Assim, o estudo de uma língua é o estudo de um cosmos (hoje diríamos o estudo de um sistema, de uma cultura), e as palavras, por remeterem, substituírem algo, são símbolos. Neste estágio, a atividade do intelecto é a tradução de “dados brutos” em palavras, o que Walter Benjamin (apud CANTINHO, 2011) denomina, em seu ensaio *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem Humana*, de “nomeação das coisas”, isto é, a tradução da linguagem material em linguagem do ser humano.

Se cada língua é um cosmos, podemos afirmar que cada cultura lê e apreende a sua “realidade bruta” de maneira diferente. Flusser compara as diferentes línguas a uma coleção de óculos da qual nosso intelecto dispõe: todas as vezes que há uma troca de óculos a realidade é diferente. A tradução entre línguas é para Flusser a possibilidade de passar-se de um cosmos para outro. Mas o que

---

<sup>45</sup> Filósofo tcheco, naturalizado brasileiro. Em 1940, sua família foi morta em campos de concentração na Alemanha. No ano seguinte, emigra ao Brasil. Seus trabalhos concentraram-se na filosofia da linguagem, existencialismo e fenomenologia.

acontece com o intelecto quando realiza a tradução de uma língua para a outra? Flusser afirma a partir de uma ótica fenomenológica que durante a tradução o intelecto “[...] paira sobre o abismo do nada. [...] [...] Toda tradução é um aniquilamento” (FLUSSER, 1963, p. 47). O fato interessante é que esse “[...] aniquilamento pode ser ‘ueberholt’, ultrapassado e superado pela tradução realizada” (FLUSSER, 1963, p. 47). Portanto, a tradução é a possibilidade que o intelecto tem de vivenciar a relatividade da realidade. A língua materna, por sua vez, funciona como a “verdadeira” realidade, e isto explica, em grande parte, “[...]o poder irracional que o nacionalismo exerce sobre as mentes” (FLUSSER, 1963, p. 48). É graças à tradução que a filologia pode comparar línguas e estudar suas transformações, pois a língua, como sabemos, está em constante transformação:

Línguas são sistemas abertos que se cruzam com grande facilidade e promiscuidade. O japonês é um belo exemplo. É um cruzamento de tantas línguas incongruentes que a sua classificação dentro de uma ‘árvore genealógica’ se torna absurda. Ávida, toda língua absorve elementos de qualquer outra, assimila e digere aqueles que pode, e deixa, como corpos estranhos, porém integrados, aqueles elementos que é incapaz de assimilar. (FLUSSER, 1963, p. 49)

As considerações filosóficas de Vilém Flusser sobre linguagem e tradução, expostas até aqui, dialogam com a obra de Yoko Tawada, especialmente quando ele compara as diferentes línguas a uma coleção de óculos e quando afirma que as línguas são sistemas abertos que se cruzam, estando aptas a assimilar e digerir elementos de outra língua. Em seu ensaio *Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht* [“No fundo, não se deve contar a ninguém, mas a Europa não existe”], contido no volume *Talisman* (2015), a narradora de Tawada refere-se a um “par de óculos japoneses”, que precisa usar para conseguir “enxergar” a Europa que ela conhece, construída no discurso cultural japonês, sendo que esses “óculos” lhe causam dor nos olhos, à medida que ela se afasta desses conceitos fictícios pela aquisição da língua alemã. Neste mesmo ensaio, que tem a Europa como tema central, Yoko Tawada também se refere à língua estrangeira como um elemento que é absorvido e digerido pelo corpo. A narradora japonesa não quer mais apenas apreender a Europa com os olhos, mas sim com a língua, para então cruzar o limite entre observador e objeto: “Pois aquilo que é comido se instala no estômago, e aquilo que é falado é absorvido na carne através do cérebro” (TAWADA, 2015, p.

52)<sup>46</sup>. No entanto, “os óculos japoneses”, que lhe causam dor nos olhos, a advertem que, no momento em que falar sobre a Europa na língua europeia, ela estará repetindo a Europa, ou seja, a língua estrangeira também tem o seu “par de óculos” fabricado pelo discurso cultural europeu. Assim, a narradora conclui: “Por isso, não vou mais falar. Tenho que descobrir outro método para poder lidar com ela [a Europa]” (TAWADA, 2015, p. 52, grifo meu)<sup>47</sup>. Esse “outro método”, que não é explicitado no ensaio, poderia ser, neste caso, a tradução cultural.

No parágrafo anterior, a tradução é compreendida por Vilém Flusser pelo viés da fenomenologia como o momento em que o intelecto é aniquilado por estar momentaneamente suspenso, despojado de qualquer língua: “‘Sou’ durante essa transição somente no sentido de poder ser. Sob o prisma da tradução o ‘*cogito sum*’ cartesiano adquire um significado existencial imediato” (FLUSSER, 1963, p. 47, grifos do autor). O tradutor tem a oportunidade de explorar essa zona que se abre como abismo entre as duas línguas e vivenciar o “entre-espaço” (*ZwischenRaum*), termo usado por Tawada, ao qual ela se refere como a soleira de uma porta, um portal existente entre as línguas e as culturas. É neste “entre-espaço” que o tradutor transita, instaurando, segundo Cunha (2004), um ato de recriação e transformação acionado pelo processo de leitura.

O ato de recriação e transformação inerente ao processo de tradução é acompanhado de um ato de formulação crítica, pois, segundo Cunha (2004), traduzir requer leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescritura), isto é, traduzir “[...] pressupõe reflexão, com subsequente rearranjo do reflexo da realidade” (CUNHA, 2004, p. 46). Este “rearranjo do reflexo da realidade” implica também uma tradução cultural, pois, segundo Neumann (2013), “com a tradução de um texto ocorre também o deslocamento de dados e elementos da cultura, do meio, do contexto, enfim, ao qual o texto original pertencia” (NEUMANN, 2013, p. 147). Se o ato tradutório é recriação e formulação crítica de um determinado contexto cultural, podemos inferir então que “a prática da tradução, em sua revelação do novo, do outro, das alteridades, torna-se instrumento para o próprio ato de conhecer [...]” (CUNHA, 2004, p. 45).

---

<sup>46</sup> *Denn das Gesprochene kommt in den Magen hinein und das Gegessene gelangt durch das Gehirn ins Fleisch.*

<sup>47</sup> *Deshalb höre ich auf zu sprechen. Ich muss mir eine andere Methode überlegen, um mit ihr umgehen zu können.*

Voltando à situação da narradora japonesa de Tawada, que quer entender, conhecer a Europa sem, no entanto, cair na armadilha de reproduzir o construto de um discurso cultural, a tradução cultural é o meio pelo qual ela poderá conhecer sua nova realidade. Isso se deve ao fato de que, segundo Neumann,

a absorção de elementos de uma cultura, o que poderia ser tido de outra forma como a leitura de uma cultura ou de elementos desta, dá-se primeiramente por relações, ou aproximações pessoais e, a partir do momento em que se busca transmitir parte ou o todo do absorvido, traduz-se. Um dado “novo” passa a fazer parte desse leitor. Mas o leitor, ao traduzir a sua leitura de determinados elementos de uma cultura, acaba por efetuar mudanças em relação ao original. (NEUMANN, 2013, p. 148, grifo do autor)

Se a tradução linguística consiste em leitura (recepção), interpretação (decodificação) e produção (reescrita), a tradução cultural, por sua vez, também consiste em leitura e interpretação do novo contexto, para então produzir, reelaborar esse elemento novo em um novo contexto, sendo que essa transformação se dá no interstício, no entre-espço das duas culturas.

O espaço que separa e une as línguas é enfatizado por Nouss (2012), que afirma que entender a tradução como uma passagem de uma língua para a outra é um equívoco, pois com esse argumento está-se obliterando uma perspectiva importante durante o ato da tradução, a saber, que o tradutor se coloca na margem de sua própria língua para acolher outra, pois “[...]traduzir implica de saída criar uma margem – e colocar-se à margem – em relação à sua própria língua e à sua própria cultura para acolher as do outro texto, tanto quanto fabricar uma margem diante deste para que ele não imponha sua dominação total” (NOUSS, 2012, p. 26). Para Nouss, é importante ter em mente que a tradução não pode penetrar o original, pois esta, assim como Walter Benjamin afirma em *A tarefa do tradutor* (2011), tangencia a essência do texto e “[...] 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” (BENJAMIN, 2011, p. 112). Dessa forma, o tradutor procura captar, a partir da margem de sua língua, o eco que ressoa da outra margem:

Permanecendo em um limiar, sem penetrar no espaço, eu descrevo o que percebo, à distância, ainda que o recebendo em minha interioridade. O que me permite a seguinte definição: traduzir é descrever em minha língua, com o máximo de precisão possível, o que a outra língua me dá a ver ou a ouvir, o texto primeiro; descrever o que (re)construo como sua significação.

Descrever o que eu percebo no e a partir do original. Estou ao mesmo tempo na proximidade e na distância do texto a traduzir, e traduzir significa modular o paradoxo. (NOUSS, 2012, p. 29-30)

É interessante observar o entrelaçamento argumentativo entre Nouss e Benjamin. O tradutor de Benjamin deve captar a ressonância do original na sua língua, e o tradutor de Nouss deve, a partir da margem de sua língua, modular essa ressonância, “modular o paradoxo”. Talvez a frase de Herta Müller sintetize a ambivalência que ambos os autores pretendem exprimir: “Traduzir requer uma urgência interior capaz de aproximar do original o totalmente diferente” (MÜLLER, 2012 apud PAVAN, 2016, p. 13).

Outro aspecto teórico interessante relacionado à tradução é abordado por Berman (2007). Para o filósofo e teórico da tradução, a função comunicativa tão difundida acerca da tradução não é a meta, a tarefa a ser desempenhada pelo tradutor: esta seria, antes, uma tradução de caráter etnocêntrico que procura domesticar o objeto traduzido, privando-o do seu código. A função ética, poética e filosófica da tradução é não negar o estrangeiro da obra estrangeira. Silva (2008) resume a dimensão da ética da tradução segundo Berman:

O ato ético consiste em reconhecer o outro e receber o outro enquanto outro. Acolher o outro, o estrangeiro, ao invés de recusá-lo ou de dominá-lo. [...]A tradução, a partir de sua visão de fidelidade, pertence originariamente à dimensão ética. Ela é, em sua natureza, animada pelo desejo de abrir o estrangeiro enquanto estrangeiro em seu próprio espaço de língua. Isto vai historicamente de encontro à visão ocidental, que quase sempre se apropriou e ‘sufocou’ a vocação ética da tradução. É por esta razão que Berman diz que a tradução é, em sua essência, o ‘abrigo do estrangeiro’ (*l’auberge du lointain*). (SILVA, 2008, p. 45)

Sob esta perspectiva, a tradução não é mais limitada à simples transferência entre o “si” e o “outro” cultural: ela também assume um papel de regulador cultural. No entanto, normalmente, o “outro” cultural é adaptado de modo indireto pela consciência do tradutor. Lawrence Venuti (apud SILVA, 2008), teórico da tradução e tradutor, também faz referência à “domesticação” que muitos textos sofrem ao serem traduzidos. Para ele, o ato de traduzir é o momento no qual o tradutor negocia as diferenças culturais e linguísticas do texto de partida com base nas diferenças da cultura/língua alvo. O autor reconhece que durante essa negociação, dificilmente uma tradução poderá unicamente naturalizar (*cibliste*) ou acentuar os traços de um texto fonte (*sourcière*). Cabe aqui ressaltar que estas reflexões sobre a experiência

da tradução promovidas por Berman e Venuti permitem o distanciamento da dicotomia *sourcière x cibliste*.

Segundo Kamuf (apud ARROJO, 1993), esse distanciamento de um pensamento fundamentado em dicotomias amplia, em geral, a possibilidade de pensar o ato da tradução não apenas em pares opostos (texto fonte/original x texto chegada/traduzido), mas também de observar o movimento por trás desse ato sugerido pelo prefixo “trans” – “além de”, “para além de”, “em troca de”, “através de”, segundo o Dicionário Aulete – que compõe a palavra “*translation*”, além de outras palavras afins, como “transferência”, “transporte”, “transformação”. Toda tradução implica um movimento entre a língua do original e a língua da tradução, sendo que ambas não podem ser fixadas, por não possuírem uma essência estável, estando sempre em transformação. Arrojo (1993) afirma que este movimento é inerente ao intercâmbio linguístico no qual

[...] há um leitor, ou um ‘receptor’, que inevitavelmente se apropria do significado do outro e o traduz para o seu próprio ‘idioma’, para aquilo que o constitui também enquanto linguagem. Da mesma forma, será o ‘outro’ para aquele que com ele embarca nesse jogo de ‘fazer sentido’: dois estrangeiros, dois outros, dois tradutores que jamais recuperam a ‘essência’ do significado um do outro, mas que se comunicam – se traduzem – apenas e exclusivamente no espaço do acordo mútuo em que estabelecem que o diferente e o diferido pode estar semelhante e presente. (ARROJO, 1993, p.59, grifos da autora)

De maneira similar, o romanista da Universidade de Potsdam, Ottmar Ette, afirma em seu volume *Zwischen Welten Schreiben* [“Escrita Entre Mundos”] (2005) que a tradução não deve ser reduzida a uma via de mão única em cujas extremidades estão os polos opostos. Ele encara a tradução antes como um espaço no qual se dá uma escrita entre-mundos (*Zwischen Welten*), e o tradutor, a seu ver, é como um contrabandista que tem o seu lar nas fronteiras e cuja morada é o estar em movimento.

As considerações teóricas expostas observam o ato da tradução sob diferentes ângulos: a tradução é leitura, interpretação, recriação, formulação crítica, transformação, assimilação; é colocar-se à margem, é acolher o “estrangeiro”, é entre-mundos em movimento. Segundo Rosemary Arrojo (2003), não há uma resposta definitiva que possa explicar todas as relações existentes entre um texto “original” e sua tradução. Toda tradução carrega as marcas de sua realização como o tempo, a história, os objetivos e a perspectiva de seu tradutor.

Nenhuma tradução será, portanto, 'neutra' ou 'literal'; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura. O fato de ser sempre e inevitavelmente uma leitura ou uma interpretação não constitui, entretanto, uma característica peculiar da atividade do tradutor; revela, sim, um traço essencial de toda e qualquer atividade linguística e até mesmo de qualquer atividade humana. (ARROJO, 2003, p. 78)

## 2.1 A TRADUÇÃO CULTURAL SOB O VIÉS DOS ESTUDOS CULTURAIS

A disciplina de Estudos Culturais surgiu na metade do século XX como uma espécie de complementação aos estudos linguísticos iniciados por Ludwig Wittgenstein e Ferdinand Saussure, que demonstraram a importância fulcral da língua na formação do ser humano. O fenômeno pós-moderno denominado de *cultural turn* é fruto das transformações ocorridas no campo das Ciências Humanas e Sociais com o surgimento dos Estudos Culturais. A “virada cultural” conheceu várias etapas como a antropologização, a desmaterialização e o relativismo cultural, sendo esta última fase, que adota uma postura crítica face às fragilidades de um universalismo ocidental, a mais relevante para o desenvolvimento desta dissertação. As noções tradicionais de cultura e identidade nacional, antes abarcadas por teorias essencialistas, passam a ser examinadas criticamente a partir dos estudos linguísticos e do desconstrutivismo. Neste cenário de “virada cultural”, surge o termo “tradução cultural”, que será abordado nesta dissertação a partir da elaboração conceitual do teórico cultural Homi Bhabha, em sua obra *O local da Cultura*, publicada em 1994. Para entender o papel social e político da tradução cultural, é preciso ter em mente o processo histórico da formação das nações.

Segundo o historiador e cientista político Benedict Anderson (2008), a fatalidade da existência de uma diversidade linguística somada à invenção da prensa móvel por Gutenberg em 1450 e ao capitalismo tipográfico, impulsionado pela Reforma Protestante, foi o conjunto de fatores determinantes para o advento de futuros estados nacionais como os conhecemos hoje em dia. A instauração de línguas padrão, com a adoção de determinados vernáculos em detrimento de outros como línguas oficiais, e a sua impressão tipográfica catalisaram o surgimento de uma consciência nacional. A língua impressa e a sua difusão em um meio de produção capitalista sugeriram a união de públicos leitores de uma mesma língua, dando início a um movimento de aspiração nacionalista que atingiria o seu ápice nos séculos XIX e XX, quando é deflagrada a marcha nacionalista em toda a Europa. A

língua oficial é então definitivamente consolidada com a publicação de gramáticas, dicionários e enciclopédias e difundida com o aumento de escolas e universidades nas quais a filologia passa a ser um campo de estudo científico. Desde então, a língua adquire o status de símbolo nacional, tornando-se patrimônio cultural inalienável de uma nação. A “nação imaginada”, segundo Anderson, é uma unidade construída por estratégias discursivas e literárias; para Homi Bhabha, a nação é uma narrativa cultural.

Homi Bhabha desenvolve o seu pensamento sobre a tradução cultural, o qual será pormenorizado no próximo capítulo, apoiado na obra de Walter Benjamin e na filosofia desconstrutivista de Jacques Derrida. Para a elaboração de seu conceito sobre a tradução cultural, Bhabha apropria-se de elementos teóricos formulados na teoria da tradução, utilizando como paradigma o ensaio *A Tarefa do Tradutor* de Walter Benjamin (2011), segundo o qual a traduzibilidade das línguas se expressa na “estrangeiridade” da língua, na diferença linguística. Resumidamente, o elemento intraduzível resultante da diferença entre as línguas faz com que o ato tradutório nunca possa ser totalizante, isto é, sempre haverá um elemento que resiste à tradução: no caso da tradução linguística, o signo, e, no caso da tradução cultural, o sujeito da diferença cultural. A teoria desconstrutivista, segundo a qual original e tradução, bem como língua fonte e língua de chegada, não são categorias que podem ser fixadas no tempo e no espaço, estando em constante transformação, mina a teoria essencialista de fixidez e imutabilidade, o que coloca em xeque a ideia de uma origem essencialista. É com base na teoria desconstrutivista que é elaborado o conceito de tradução cultural e de *terceiro espaço* (*third space*) por Homi Bhabha (2013). O *terceiro espaço* é o espaço do hibridismo, o espaço da subversão, transgressão, blasfêmia e heresia. Homi Bhabha posiciona o hibridismo como sinônimo de tradução cultural, em cujo espaço as divisões binárias e os antagonismos, típicos para as políticas modernas, não operam mais. Para Bhabha, as palavras-chaves para que haja alguma mudança política no cenário mundial são negociação e tradução.

O conceito de tradução cultural também é usado pela filósofa Judith Butler para dar respostas a um dos problemas mais dramáticos do pensamento pós-moderno: o universalismo. No seu entendimento, o fato de nenhuma cultura poder reivindicar para si uma validade universal não significa que não haja nada de universal na maneira como vivenciamos o mundo. O universalismo ao qual ela se

refere também se tornou um problema da tradução transcultural, por ser o resultado de processos de inclusão e exclusão. Aquilo que é excluído do conceito de universalismo exerce pressão sobre ele para ser aceito e incluído. No entanto, isto só poderá acontecer quando o próprio conceito tiver passado por mudanças e estiver apto a incluir o excluído. O processo pelo qual o excluído é admitido dentro do universalismo é denominado por Butler como tradução. A tradução cultural expande os limites da democracia e abre espaços para a emancipação através de práticas subversivas que mudam as relações sociais cotidianas. As delimitações culturais e sociais são transgredidas por meio de negociações tradutórias democráticas e não violentas.

A crítica e teórica indiana Gayatri Spivak dá um passo à frente, com a sua noção de “essencialismo estratégico”, o qual é articulado de maneira similar. Embora seja possível desconstruir com as reflexões teóricas atuais toda e qualquer identidade e revelar a construção artificial de seu essencialismo, os programas políticos continuam sendo articulados com base nessas identidades essencialistas, como a nação, por exemplo, como se não fosse manifesto que elas não passam de representações ilusórias. Spivak afirma que a situação histórica na qual vivemos se articula em duas línguas distintas: naquela da teoria pós-moderna antiessencialista e naquela da prática política essencialista. Com a sua noção de “essencialismo estratégico”, Spivak argumenta que não há uma correspondência direta entre as duas línguas: elas não podem ser substituídas por uma terceira língua universal que atue como unidade dialética de ambas. Por isso, a única via possível de entendimento entre elas é a via da tradução.

Após trazer algumas das principais reflexões teóricas sobre a tradução cultural, vejamos a seguir como a tradução cultural pode ser observada na prática sob diferentes perspectivas. Para isso, serão apresentados alguns exemplos citados pela teórica cultural alemã Doris Bachmann-Medick, ao observar como processos tradutórios podem mudar o cenário político e social local.

A tradução como ato de leitura e interpretação do mundo à nossa volta é o meio pelo qual diversas áreas do saber, como as artes, as ciências culturais e sociais, oferecem novas interpretações para as rupturas, as fragmentações e os entrelaçamentos, motivados pela configuração de um mundo cada vez mais globalizado. Bachmann-Medick (2010) apresenta alguns exemplos de tradução cultural acerca dos processos globais e seus impactos sobre as tradições locais.

Dentre os artistas contemporâneos que mostram este fenômeno, ela cita o chinês Ai Weiwei, que aplicou a logomarca global da Coca-Cola sobre uma urna milenar da dinastia Han, apontando as disparidades temporais de uma China milenar em ascensão tecnológica e em plena prosperidade econômica. De maneira similar, o artista colombiano Nadín Ospina faz a sua reflexão sobre as tradições culturais e o seu possível apagamento: ele apresenta a figura de um guerreiro antigo de tradições pré-colombianas travestido de Mickey Mouse. Ambos os trabalhos apresentam em termos visuais a interpretação desses artistas da complexa dinâmica do processo de globalização. Nesse sentido, Bachmann-Medick entende que

a tradução, num sentido cultural mais amplo, significa muito mais do que uma simples relação de transposição entre textos ou línguas. Designa também uma prática de negociação social ou mesmo 'técnica cultural' com a qual se pode manejar as assimetrias temporais e as contradições entre diferentes mundos da vida. (BACHMANN-MEDICK, 2010, p. 23)

Além disso, a teórica cultural enfatiza que a ideia de autenticidade cultural, refutada nos estudos culturais, sugere que as traduções são realizadas sem um original, isto é, os fenômenos culturais já se encontram traduzidos, mesclados, transformados. Um exemplo disto é o movimento modernista no Brasil, que difundiu a antropofagia cultural para a construção de uma síntese nacional. A cultura do colonizador é devorada pela cultura colonizada, que assimila apenas aquilo que lhe serve, desencadeando uma transculturação. Segundo Bachmann-Medick, o modernismo brasileiro e o seu caráter de rebeldia propagaram na América Latina uma estratégia de autoafirmação política. Nesse caso, a prática de uma tradução "infidel" promove espaços para criações próprias de significados e intervenções políticas. Como exemplos práticos de tradução cultural localizados na Europa, a teórica cultural cita a reivindicação de Jürgen Habermas para que as comunidades religiosas em sociedades pós-seculares se "traduzam" para uma linguagem publicamente acessível e a investigação do sociólogo Joachim Renn sobre a integração social, no que diz respeito às condições da tradução. Assim, "somente com a lente da tradução, a comunicação intercultural, ou o 'encontro cultural', pode se tornar transparente, revelando a tradução como um evento social que ocorre no nível das formas de vida". (BACHMANN-MEDICK, 2010, p. 25). Por fim, a autora sugere que a metáfora da tradução como ponte que une povos está ameaçada de desaparecer, devido ao fato de que as culturas não consistem em mundos fechados

em si, mas antes em camadas híbridas, poluídas e misturadas. Elas já se encontram traduzidas, fato pelo qual a grande relevância político-cultural da tradução é atentar para os campos de tensão também dentro das culturas, a fim de detectar espaços de tradução produtivos.

Em outro artigo, Doris Bachmann-Medick (2014) explora como os chamados *travelling concepts* (“conceitos em trânsito”) podem ser melhor investigados, tomando como modelo a tradução e não as relações de hibridismo, como normalmente ocorre. Segundo a teórica cultural, pelo foco da tradução, conceitos universalistas, como os direitos humanos ou padrões ambientais, podem ser reinterpretados local ou regionalmente; enquanto que, sob a perspectiva do hibridismo, esta mesma reinterpretação tem a tendência de cair em um senso comum. Como exemplo, ela cita o feminismo ocidental, que perpetuou as mulheres do terceiro mundo como um grupo homogêneo oprimido, tendo dessa forma reafirmado uma visão colonizadora, ao supor a validação de conceitos divididos, híbridos e universais em nível mundial.

Observar os processos de tradução permite verificar como *travelling concepts* são transmitidos concretamente. Para isso, as interações sociais, mal-entendidos e batalhas semânticas são esclarecedores, pois *travelling concepts* estão em trânsito, misturam-se, são contestados, obstruídos ou descartados. Por exemplo, o conceito de *empowerment*, difundido primeiramente como um conceito emancipatório de movimentos de raiz (*grassroot*) em meio a protestos de agricultores e movimentos ecológicos na Índia, tornou-se nesse meio tempo um termo *mainstream* utilizado em programas de desenvolvimento das Nações Unidas. Aquilo que no início deveria ser emancipação, participação no poder de decisão é, hoje em dia, muito mais usado em termos paternalistas de concessão de direitos.

O *travelling concept* dos direitos humanos, o qual se baseia em uma visão ocidental de indivíduo e secularidade, apesar de seu apelo universal, somente pode ser expandido em direitos básicos de um mundo transnacional, quando forem “traduzidos” fora da Europa para situações de vida locais. Um exemplo disso foi a construção da represa no Rio Narmada, na Índia, que fez com que a questão dos direitos humanos passasse a integrar as discussões locais sobre justiça social e ecológica. A barragem destruiu o meio de subsistência de milhares de pequenos agricultores, mas também provocou uma onda gigante de protestos nos quais os direitos humanos foram reformulados como direitos ambientais. O caso descrito

demonstra como *travelling concepts* são de fato apropriados e reformulados para uma situação local, a fim de defender interesses e reivindicar direitos locais. Outro aspecto interessante é a retroversão ou retradução que pode ser observada a partir do desenvolvimento de novos conceitos em práticas locais, os quais, por sua vez, são reformulados em direitos humanos que então poderiam ser integrados na Declaração dos Direitos Humanos.

Nesse sentido, Bachmann-Medick sugere que seria mais apropriado se falar de “conceitos em tradução” que de “conceitos em trânsito”, a fim de que na elaboração de conceitos transnacionais seja levada em consideração a sua contextualização. Dessa forma, seria mais fácil investigar quais práticas e relações sociais estão por trás desses conceitos e quais pessoas estão envolvidas na sua transmissão, além de verificar os obstáculos e as resistências locais presentes durante este processo.

Os exemplos e as considerações teóricas acima demonstram que a tradução cultural se instala quando conceitos, políticas e narrativas essencialistas são interrogadas e negociadas para ampliar os limites democráticos de inclusão. Se na tradução linguística há uma margem que une e separa as línguas, na tradução cultural abre-se um espaço até então negado pela formação discursiva das culturas. É nos campos de tensão e fricção que se dá o encontro das diferenças, o que pode resultar em um embate, e a tradução entra em cena para criar um espaço de intervenção, a fim de reformular e reinterpretar pontos de vista. Traduzir também implica sair de sua margem ao encontro do outro, num movimento de reflexão crítica para poder refigurar uma determinada realidade. Se as línguas são como um par de óculos pelo qual vemos a realidade, como afirma Vilém Flusser, então traduzir é despojar-se de certezas, da confiança inabalável e do conforto que uma língua proporciona. Paradoxalmente, destituídos dos óculos, passamos a perceber pela lente da tradução que existe outro modo de ver o mundo, sendo que é a diferença o que nos aproxima e permite uma leitura do outro.

## 2.2 A ARTE DE SER ESTRANGEIRO

Ou será que devemos admitir que nos tornamos estrangeiros no outro país porque já o somos por dentro? (KRISTEVA, 1994, p. 22)

A frase de autoria de Yoko Tawada que integra o título desta dissertação – “Ser estrangeiro é uma arte” – foi pronunciada em uma entrevista ao Portal de Políticas de Migração da Fundação Heinrich Böll (vide referência: nota de rodapé 48), na qual a autora fala sobre a composição de seu trabalho e a sua relação com as línguas alemã e japonesa. Transitar entre duas ou mais línguas é, segundo a entrevistada, a possibilidade de transitar entre mundos diferentes e de ressignificar a própria língua, de enxergá-la e não a utilizar somente como um instrumento de comunicação. Para ela, viver além do limite imposto pela língua materna é também perder a confiança inabalável em uma única língua e, conseqüentemente, em uma única visão de mundo. Essa nova perspectiva, desprovida da antiga naturalidade, pode parecer deslocada, estranha ou defeituosa para as pessoas monolíngues, mas é exatamente esse deslocamento que interessa a Tawada, como escritora bilíngue. O distanciamento de sua língua materna a obriga a uma constante recuperação da língua japonesa, sendo que esta nunca é a mesma após cada nova aproximação. Yoko Tawada entende que ser estrangeiro é uma necessidade para o escritor, tanto fora como dentro de seu país, para que possa sentir e pensar diferente e, através deste estranhamento,

[...] encontrar uma língua que possa descrever as diferenças, isto é, não apenas aquelas entre as culturas, mas também dentro de uma cultura e dentro de uma cabeça. A coisa em si se transforma, duas coisas se entrelaçam e se fundem, sendo que isso não ocorre necessariamente a partir de duas culturas, mas às vezes a partir de um único modo de relação impossível ou surpreendente, o qual é apreendido de maneira totalmente diferente por duas pessoas. É difícil falar sobre coisas que ainda não apareceram em nenhuma imagem estereotipada. Deve-se tentar dar àquilo que se vê uma forma sobre a qual se possa falar, sobre as coisas que nos perturbam, que incitam medo. Cada um de nós tem que encontrar, descobrir sua estranheza, temos que ser estranhos, do contrário não haverá integração em uma sociedade na qual vivem tantas pessoas diferentes. (TAWADA, 2009)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> (...) *eine Sprache zu finden, die die Differenzen beschreiben kann und zwar nicht nur die zwischen Kulturen, sondern auch die innerhalb von einer Kultur und innerhalb von einem Kopf. Auch die eigene Sache verwandelt sich, zwei Sachen gehen ineinander und vermischen sich, und zwar nicht unbedingt aus zwei Kulturen, sondern auch manchmal aus einer einzigen unmöglichen oder wunderbaren Verhaltensweise, die von zwei Menschen ganz anders wahrgenommen wird. Es ist schwer, über die Dinge zu sprechen, die noch in keinen Klischeebildern vorgekommen sind. Man muss versuchen, dem, was man sieht, so weit eine Form zu geben, dass man darüber sprechen kann, über Dinge, die einen stören, die Angst machend sind. Jeder muss seine Fremdheit finden, entdecken, wir müssen fremd sein, sonst gibt es keine Integration in einer Gesellschaft, wo viele verschiedene Menschen leben.* "Fremd sein ist eine Kunst" Interview mit Yoko Tawada | Heimatkunde migrationspolitisches Portal. 18 de fevereiro 2009. Disponível em: <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>>. Acesso em: 08 de março de 2018.

Yoko Tawada nos convida a uma reflexão sobre cultura e linguagem, sujeito e identidade, diferença e alteridade; questões importantes discutidas nos estudos culturais e nos estudos pós-coloniais. O desafio lançado pela autora está em encontrar uma “língua” que permita o diálogo entre as diferenças; uma língua com a qual se possa apreender o “novo”, o diferente; uma língua capaz de traduzir as diferenças intrínsecas tanto à linguagem como ao sujeito, assim como suas imbricações. Pois integração não é o mesmo que assimilação e, para que haja uma integração, é vital que as diferenças culturais sejam reconhecidas como tais e não apenas categorizadas como objetos de estudo.

Esta também é a visão de Homi K. Bhabha, quando contrapõe à noção de *diversidade cultural* a ideia de *diferença cultural*. Suas críticas baseiam-se nos problemas encontrados na teoria crítica ocidental, a qual sempre construiu uma espécie de metáfora mediadora da alteridade para conter os efeitos da diferença (BHABHA, 2013). Na teoria crítica ocidental,

o Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial. [...] O Outro perde seu poder de significar, de negar, de iniciar seu desejo histórico, de estabelecer seu próprio discurso institucional e oposicional. Embora o conteúdo de uma ‘outra’ cultura possa ser conhecido de forma impecável, embora ela seja representada de forma etnocêntrica, é seu local enquanto fechamento das grandes teorias, a exigência de que, em termos analíticos, ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação e que é a condenação mais séria dos poderes institucionais da teoria crítica. (BHABHA, 2013, p. 65, grifo do autor)

O Outro sempre foi abordado como um objeto de estudo “diferente e interessante”, porém seu discurso e seus símbolos não são devidamente interpretados, levando em conta toda a sua complexidade, para então entender aquilo que querem expressar. Nesse sentido, é mais fácil associá-los a ideologias e ideias prontas e, assim, perpetuar estereótipos a tentar entender o conteúdo por trás desses símbolos. Segundo Bhabha, a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura, enquanto a diversidade cultural é um objeto epistemológico, “[...] é o reconhecimento de conteúdos e costumes culturais pré-dados; mantida em um enquadramento temporal relativista, ela dá origem a noções liberais de multiculturalismo, de intercâmbio cultural ou da cultura da humanidade” (BHABHA, 2013, p. 69). Nas sociedades em que o multiculturalismo é politicamente fomentado, paradoxalmente, ideologias racistas encontram respaldo na população; isto porque

“[...] o problema da interação cultural só emerge nas fronteiras significatórias das culturas, onde significados e valores são (mal) lidos ou signos são apropriados de maneira equivocada” (BHABHA, 2013, p. 69). Considerando o ambiente político no qual se dá este embate, observa-se que na mesma medida em que há um encorajamento da diversidade cultural, há também uma contenção da diferença cultural, a qual deve ser identificada e acessada dentro de um ambiente cultural conhecido.

O multiculturalismo, que pode ser entendido como um conjunto de práticas políticas que visa “[...] governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais” (HALL, 2006, p. 50) tem sido a estratégia adotada para lidar com essas sociedades. Elas sempre existiram historicamente, mas passaram a se tornar um assunto político de repercussão popular com o aumento significativo de migrantes de culturas diversas nos países ocidentais industrializados. O que prevaleceu e se disseminou amplamente foi o multiculturalismo liberal, que é responsável por avanços importantes, como a tolerância religiosa, a liberdade de expressão, o estado de direito, etc., mas que tem em suas bases de sustentação a neutralidade cultural do Estado, a qual

[...] funciona apenas quando se pressupõe uma homogeneidade cultural ampla entre os governados. Essa presunção fundamentou as democracias liberais ocidentais até recentemente. Sob as novas condições multiculturais, entretanto, essa premissa parece cada vez menos válida. (HALL, 2006, p. 74).

Segundo Costa (2014, p. 73), o multiculturalismo liberal na qualidade de doutrina política parte do pressuposto de que as identidades culturais devem corresponder a uma determinada representação no plano político, ou seja, é cultivada uma ideia essencialista acerca da identidade cultural no sentido de que ela está fixada em uma estrutura pré-discursiva, anterior ao discurso político em questão, quando, na verdade, ela se constitui simultânea e mutuamente com o discurso político. Um dos problemas encontrados nessa proposição política é a palavra “identidade”, que dá a entender um conjunto de características intrínsecas a partir do qual é possível delimitar e identificar as diferenças entre sujeitos, como se o sujeito fosse uma entidade fixa e estável. A palavra “identificação”, por sua vez, seria mais adequada, na opinião de alguns autores dos estudos pós-coloniais, pois ela tem um caráter de mobilidade e contingência e evidencia o sujeito transitando

livremente em uma rede de significações. Se o sujeito está exposto a uma rede de significações na qual ele pode ou não estabelecer identificações, significa então que a diversidade cultural pensada no multiculturalismo liberal corresponde a um conceito pré-moldado e pré-definido. Nesse sentido, a ideia de identificação descreveria antes uma *multicultura*, a qual, diferente do multiculturalismo liberal, não exige a criação de estratégias políticas para proteger a reprodução de grupos culturais fechados:

Neste modo de interpretação, não existe um ser social pré-político ou pré-discursivo ao qual políticas multiculturais possam dar uma voz. [...] Trata-se de uma articulação contingente e movida pelas circunstâncias de um discurso de identidade com um grupo que se apropria ad hoc desse discurso. (COSTA, 2014, p. 74)<sup>49</sup>

Os problemas elencados acima refletem-se em diversas sociedades multiculturais. Na Alemanha, por exemplo, a “lei de neutralidade” (*Neutralitätsgesetz*) em vigor em Berlim, a qual proíbe professores, policiais e funcionários da justiça de usarem símbolos religiosos visíveis (lenço islâmico, crucifixo e quipá), voltou a ser discutida na imprensa. Um dos casos mais recentes trata de uma professora de confissão islâmica que moveu na justiça uma ação de indenização por discriminação, por ter sido recusada como candidata a uma vaga em uma escola em Berlim por causa do lenço islâmico. Esse episódio ilustra a preocupação do estado em manter a neutralidade de suas instituições governamentais. A polêmica levantada gira em torno da pergunta: “Até que ponto o Estado pode interferir na esfera privada e até na aparência das pessoas para garantir a imparcialidade das funções exercidas pelos seus agentes?”. As opiniões entre políticos divergem: o ministro da justiça de Berlim manifestou-se pela permissão do uso do lenço islâmico, por entender que as ações por indenização podem aumentar e que o símbolo religioso não significa automaticamente que o funcionário deixará de exercer a sua função com imparcialidade. Em contrapartida, outros políticos entendem que professores devem se apresentar em sala de aula de maneira neutra para não influenciar o

---

<sup>49</sup> *In dieser Leseart existiert kein vorpolitisches oder vordiskursives soziales Wesen, welchem multikulturelle Politiken eine Stimme verleihen könnten. (...) Es handelt sich um eine durch die Umstände bedingte und kontingente Artikulation eines Identitätsdiskurses mit einer Gruppe, die sich diesen Diskurs ad hoc aneignet.*

comportamento dos alunos ou disseminar ideologias religiosas<sup>50</sup>. O debate é caloroso e traz à tona questões como a criação do estado-nação e do estado de direito, assim como o universalismo que tem suas raízes no iluminismo. Veremos, a seguir, como esses temas estão relacionados entre si.

### 2.3 A BUSCA POR UMA ESSÊNCIA UNIVERSAL: OS CAMINHOS E DESCAMINHOS QUE LEVAM À TRADUÇÃO CULTURAL

A tentativa de viver em um mundo livre de diferenças remonta a ideias filosóficas antigas que viam na formação de uma sociedade cosmopolita e universal a solução para a aceitação do Outro/estrangeiro e a preservação da paz. O primeiro cosmopolitismo político foi fundado pelos estoicos<sup>51</sup>, que entendiam a natureza humana como um atributo universal comum a todos sem distinção. No plano dessa ética, não havia espaço para cidades separadas, instalando-se assim um cosmopolitismo tolerante. As diferenças entre os homens se apagavam com a aspiração à mesma virtude reconhecida para todos. No entanto, esse universalismo cosmopolita segregava aqueles que não se submetessem a essa moral ética: “Nesta ótica, a noção de estrangeiro muda de sentido: é estrangeiro aquele que é incapaz de interpretar as leis da Providência [...]” (KRISTEVA, 1994, p. 65). O universalismo cosmopolita do estoicismo, apesar de sua face tolerante em relação à diversidade, esbarra em uma intransigência moral que não está interessada em integrar a diferença do outro, mas sim em apagar o outro pela via da assimilação. “Sem dúvida parece que o estoicismo é menos um pensamento a respeito do outro que integraria a diferença do estrangeiro, do que uma *autarcia* que assimila o outro e o apaga sob o denominador comum da razão, caindo na categoria de insensato aquele que não se enquadrar ali.” (KRISTEVA, 1994, p. 65, grifo da autora).

---

<sup>50</sup> “Berliner Justizsenator will Kopftuch für Lehrerinnen erlauben”. Die Welt. 29 de dezembro de 2017. Disponível em: <<https://www.welt.de/politik/deutschland/article172005797/Berliner-Justizminister-will-Kopftuch-fuer-Lehrerinnen-erlauben.html>>. Acesso em: 06 de abril de 2018.

<sup>51</sup> Doutrina fundada por Zenão de Cício (335-264 a.C.) e desenvolvida por várias gerações de filósofos, que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação resignada do destino são as marcas fundamentais do homem sábio, o único apto a experimentar a verdadeira felicidade [O estoicismo exerceu profunda influência na ética cristã]. Fonte: Dicionário Houaiss eletrônico.

A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão<sup>52</sup>, proclamada pela Assembleia Nacional francesa, em 1789, foi formulada por herdeiros do iluminismo e tinha como objetivo modificar as instituições políticas existentes, a fim de assegurar a elas a guarda dos direitos incontestáveis do homem. Os direitos e os deveres contidos na Declaração somente valiam para os membros de um determinado corpo social, a nação. “Nunca a democracia foi mais explícita, pois ela não exclui ninguém – a não ser os estrangeiros. De fato, o homem “natural” é, de imediato, *político*, portanto *nacional*.” (KRISTEVA, 1994, p. 158, grifos da autora). O homem livre é agora cidadão com direitos universais regidos pelo estado-nação. O *status* de cidadão iguala e “universaliza” os membros da nação, possibilitando o surgimento de uma suposta homogeneidade cultural. “Longe de proclamar um igualitarismo natural, a *Declaração* logo de início inscreve a igualdade no quadro das instituições humanas ‘políticas’ e ‘naturais’ e, mais precisamente, no registro da *nação*.” (KRISTEVA, 1994, p. 157-158, grifos da autora).

As questões levantadas por Julia Kristeva 20 anos atrás, em seu livro *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), são discutidas hoje por diversos teóricos e intelectuais contemporâneos, entre eles, o filósofo François Jullien, especializado em pensamento chinês. Assim como Kristeva, François Jullien (2010) também interroga a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de maneira crítica, pois trata-se de um exemplo típico de um universalismo ocidental com a pretensão de ser aplicável a todos os povos do mundo, sendo que parte de dois princípios abstratos, a saber, o direito e o homem, os quais são interpretados diferentemente de acordo com a cultura de cada povo; enquanto no Ocidente vela-se pela liberdade, na China, a harmonia é mais importante, por exemplo. Em uma entrevista à Revista Cult, ele resume a situação, afirmando que “o *universal* exprime um conceito da razão, emergindo da tradição europeia, e se reclama como uma necessidade *a priori*, confundindo-se com a elevação do pensamento e com a própria ciência. Assinala, assim, uma intransigência inegociável.” (JULLIEN, 2010)<sup>53</sup>.

A distinção entre humanidade e cidadania pressupõe a exigência de uma dignidade humana que norteie os princípios básicos da Carta. Entretanto, na visão de Julia Kristeva, a dignidade humana não é um valor ético que pode ser

---

<sup>52</sup> Serviu de base para a Declaração Universal dos Direitos Humanos, promulgada pelas Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948.

<sup>53</sup> Entrevista Revista Cult François Jullien. 29 de março de 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-francois-jullien/>>. Acesso em: 26 março de 2018.

juridicamente definido para todos sem distinção, uma vez que essa dignidade deveria incluir a estranheza, a alteridade:

[...] uma ética, cuja realização passará pela educação e pela psicanálise, deveria revelar, discutir e propagar uma concepção da dignidade humana subtraída da euforia dos humanistas clássicos e carregada das alienações, dramas e impasses de nossa condição de seres pensantes. [...]A partir disso, por mais social que essa estranheza possa ser, ela é modulável – visando uma sociedade multifacetada e flexível, nem fechada na nação ou em sua religião, nem anarquicamente exposta a todas as suas explosões. (KRISTEVA, 1994, p. 163)

Homi Bhabha se valerá da citação acima para abordar a situação atual das políticas de reconhecimento das minorias (BHABHA, 2010). Adaptada teoricamente aos dias atuais, a demanda de Kristeva pelo reconhecimento de uma ética que considere o paradoxal da existência humana, carregada de contradições, contribui, de acordo com Bhabha, com dois elementos essenciais para o problema do reconhecimento: 1) a ideia de uma sociedade multifacetada que resista à soberania da nação sem repudiar sua autoridade regulatória e administrativa fornece uma abordagem apropriada para o problema acerca do reconhecimento político que atinge imigrantes, estrangeiros, expatriados, os quais, assim como todas as outras pessoas deslocadas, precisam de moradia, educação, trabalho e cidadania para viver, pois não estão circulando a esmo pelo globo, como certas vertentes acadêmicas preferem supor; 2) Kristeva propõe uma política do reconhecimento não baseada primeiramente em nossa dignidade como seres humanos, o que pressupõe a Declaração Universal dos Direitos Humanos, por exemplo, mas em alienações psíquicas e ambivalências morais e antagonismos pessoais que nos constituem como seres pensantes. Quais implicações circundam este deslocamento do humano para a linguagem, de indivíduos como portadores de direitos para a enunciação como agente ético e social do reconhecimento? O que significa situar a autoridade do reconhecimento no ato da enunciação como sujeito pensante? O ato da enunciação que representa o processo e a atuação do sujeito pensante é o domínio iminente do discurso; enunciação é a articulação de língua, ideias e pensamentos, a qual sempre tenta capturar o presente quando ele está passando para o futuro. A enunciação nesse sentido sempre é proléptica. Este destino proléptico da enunciação está intimamente relacionado aos aspectos aspiradores da dialética do reconhecimento e dos direitos. O reconhecimento no âmbito das minorias é

geralmente uma reivindicação por autoridade de um sujeito emergente ou de um grupo que clama pelo reconhecimento de sua identidade coletiva. É o sujeito pensante sem garantias objetivas e proposições garantidas predefinidas que assegura a liberdade de uma vida ética. Estas éticas do reconhecimento – sejam elas dignidade, respeito, justiça ou liberdade – são, por assim dizer, universais não pelo fato de serem abstratamente verdadeiras e perdurarem pelo tempo; elas se tornam universais pelo fato de retornarmos a elas repetidamente, pelo fato de as traduzirmos incessantemente, olhando para o presente-futuro. A enunciação dessas éticas carrega em si a reivindicação por uma universalidade que respeite a alteridade, pois:

Na França, nesse final do século XX, cada um está destinado a permanecer o mesmo e o outro: sem esquecer a sua cultura de origem, mas relativizando-a a ponto de fazê-la não somente se avizinhar, mas também se alternar com a dos outros. [...] pela primeira vez na história, somos levados a viver com seres diferentes, apostando em nossos códigos morais pessoais, sem que nenhum conjunto que englobe as nossas particularidades possa transcendê-los. Uma comunidade paradoxal está surgindo, feita de estrangeiros que se aceitam na medida em que eles próprios se reconhecem estrangeiros. (KRISTEVA, 1994, p. 204-205)

Nesse momento, trago à discussão a própria autora Yoko Tawada, pois em sua obra ela reflete muito as questões teóricas apresentadas até aqui e o faz em forma de produção que pode ser vista como literatura de ficção, mas por vezes também em forma de texto que pode ser visto como teórico.

Yoko Tawada não esconde, nesse caso, o seu posicionamento frente ao conceito político e cultural japonês que descreve o país como uma nação homogênea. O isolamento cultural cultivado pelos japoneses é chamado de *nihonjinron* (“discurso japonês”) ou *nihonbunkaron* (“discurso sobre a cultura do Japão”) (HEIN, 2014); são publicações científicas de cunho popular que tratam de temas tipicamente japoneses. No entanto, esse discurso esconde a existência de minorias étnicas no Japão, assim como ignora o fluxo de imigração e de emigração acionado, em grande parte, pela globalização. Apesar disso, a perpetuação da imagem estereotipada do Japão como uma sociedade fechada, inacessível a estrangeiros do ponto de vista linguístico, social e cultural, persiste. A escrita de Yoko Tawada rompe com o pensamento homogeneizador de uma cultura fechada em si mesma. Nesse sentido, em sua entrevista cedida ao Portal de Políticas de Migração da Fundação Heinrich Böll (a qual abre o subcapítulo anterior), ela afirma: “só pude

aprender uma nova língua e uma nova cultura na idade adulta porque quis me sentir estrangeira” (TAWADA, 2009)<sup>54</sup> e complementa dizendo:

O autor precisa se sentir estrangeiro sempre, inclusive no próprio país, não ser uma peça cega de um todo, manter distância, não concordar ou encarar as coisas naturalmente, sempre poder pensar que poderia ser diferente, isto é ser estrangeiro. (TAWADA, 2009)<sup>55</sup>

Este posicionamento crítico é trabalhado pela autora pelo viés do estranhamento com o qual procura desconstruir o mito da homogeneidade, isolamento e singularidade japoneses. Em seus textos, Yoko Tawada descreve a experiência de “sentir-se estrangeiro” e seu impacto sobre o sujeito. Por meio de um “olhar de estranhamento” lançado sobre situações do cotidiano assimiladas como normais, a autora revela os mecanismos disparados no interior da linguagem e da construção das culturas. Em sua estratégia literária, ela apaga a fronteira entre o estranho e o próprio, apresentando do ponto de vista cultural não apenas o Outro, mas também o próprio como estranhos. Dessa forma, Yoko Tawada se aproxima do pensamento de Julia Kristeva de que “estranhamente, o estrangeiro habita em nós; ele é a face oculta da nossa identidade [...]o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Em seu conto “*Perusona*”, contido no volume *Inumukoiri*, publicado (apenas) no Japão em 1993, Yoko Tawada leva a cabo sua estratégia de estranhamento de maneira explícita e por isso deve, a nosso ver, ser apresentado brevemente aqui. Como não há uma tradução deste conto ao alemão, as considerações a seguir são baseadas no artigo de HEIN (2014)<sup>56</sup>. A protagonista japonesa Michiko passa a morar em Hamburgo com seu irmão Kazuo, onde dividem um apartamento. Michiko confronta-se com várias situações nas quais a feição asiática é colocada em

<sup>54</sup> *Ich konnte nur deshalb eine neue Sprache und eine neue Kultur als Erwachsene lernen, weil ich versucht habe, fremd zu sein.* “Fremd sein ist eine Kunst” Interview mit Yoko Tawada | Heimatkunde migrationspolitisches Portal. 18.02.2009. Disponível em: <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>>. Acesso em: 26 de março de 2018.

<sup>55</sup> *Aber das Fremdsein braucht der Autor immer, auch im eigenen Land, dass man nicht ein blinder Teil von einem Ganzen ist, dass man Distanz hat, dass man nicht einverstanden sein kann oder selbstverständlich empfindet, dass man immer denken kann, es könnte anders sein, das ist fremd sein.* Ibidem.

<sup>56</sup> Cf. artigo de HEIN, Ina (2014) “Affinität zum ‘Fremden’? Wie japanische Autorinnen sich vom ‘Japanischen’ entfernen”.

questão, deixando-a abalada, o fato de asiáticos serem vistos como pessoas com um olhar inexpressivo.

O primeiro caso descrito no conto envolve um enfermeiro sul-coreano, acusado de cometer abuso sexual contra uma paciente. Na reunião realizada com os funcionários da clínica para discutir o incidente, são levantadas hipóteses contra e a favor do sul-coreano. A terapeuta afirma que sua expressão suave e serena transmite, aos olhos de um especialista, uma inexpressividade fora do comum por trás da qual podia se esconder o caráter de uma pessoa cruel. Katharina (amiga de Michiko e narradora do incidente) procura defender o sul-coreano, afirmando que essa inexpressividade é inata aos asiáticos e apresenta como exemplo sua amiga Michiko, cuja fisionomia inexpressiva não escondia nenhum tipo de pensamento condenável. O assistente social, por sua vez, acha que essa inexpressividade não é congênita, mas sim o reflexo de uma virtude confucionista que faz parte da educação recebida pelos asiáticos.

Michiko sente-se profundamente agredida e insegura, após ouvir o relato de sua amiga. Quando conta a seu irmão Kazuo o incidente, ele reage com indiferença; Kazuo representa o Japão patriarcal, nacionalista, defendido pelos japoneses conservadores. Ele odeia a expressão “asiáticos do leste” e nega categoricamente que possa haver alguma semelhança física entre coreanos e japoneses. O seu desprezo por outros asiáticos é mais uma vez retratado, quando Kazuo, ao não ser atendido em um restaurante, sente-se discriminado e supõe que o garçom o tenha confundido com um refugiado vietnamita, sendo que Michiko não se importa quando as pessoas se dirigem a ela como se fosse uma vietnamita. Se, por um lado, Kazuo continua cultivando preconceitos e atitudes nacionalistas, Michiko, por sua vez, é curiosa e receptiva a novas impressões e observa atentamente as manifestações preconceituosas.

Além de Kazuo, há outros personagens no conto que retratam o isolamento cultural. Michiko frequenta a casa da Sra. Sada e percebe que na casa dela as pessoas agem e falam de maneira muito parecida e que, apesar de viverem em Hamburgo, consomem apenas produtos japoneses, praticamente não falam alemão, servem somente pratos japoneses e parecem continuar vivendo aqui suas vidas deixadas no Japão.

Além disso, Michiko fica sabendo que a Sra. Sada trouxe consigo todos os aparelhos domésticos do Japão, mas que precisa de um transformador para poder

usá-los na Alemanha. Ela acaba desempenhando o papel de intérprete para a Sra. Sada e é incumbida de arranjar um transformador para os aparelhos. Porém, o vendedor informa que tal transformador não existe e a aconselha a substituir os eletrodomésticos japoneses por alemães. De um lado, temos a Sra. Sada que não abre mão de seu estilo de vida japonês e, do outro lado, temos o vendedor alemão que desconhece a existência de um transformador, achando muito mais prático adotar o padrão alemão. A intransigência cultural que domina a casa da Sra. Sada induz Michiko a um distanciamento do japonês. Por fim, Michiko deixa a casa da Sra. Sada com uma máscara de teatro nô; ela coloca a máscara e sai andando pelas ruas de Hamburgo com ela, sentindo-se libertada do fardo de sua fisionomia. Embora a máscara lhe confira uma aparência inconfundivelmente japonesa, ninguém a reconhece como japonesa nas ruas.

De acordo com Yonaha (1998 apud HEIN, 2014), a ironia está no fato de que Michiko, ao procurar restituir seu rosto (neste caso, sua individualidade), acaba perdendo esse rosto e, assim, a si mesma. Michiko encontra-se em um espaço intermediário de abertura: ela fala alemão e tem amigos alemães, mas sua origem japonesa desperta o preconceito e as expectativas acerca de sua fisionomia asiática. Por estar fora do Japão, ela percebe nitidamente o nacionalismo ferrenho cultivado em seu país, representado na figura de seu irmão, ao mesmo tempo que é alvo de comentários fundamentados no pensamento crítico ocidental no qual, retomando a citação de Bhabha do capítulo anterior, “o Outro é citado, mencionado, emoldurado, iluminado, encaixado na estratégia de imagem/contraimagem de um esclarecimento serial” (BHABHA, 2013, p. 65). Emblemática, nesse sentido, é a cena na qual a origem da inexpressividade da fisionomia de asiáticos é discutida por profissionais de diferentes áreas do saber. A imagem estereotipada construída emoldura, encaixa, ilumina a outra cultura para que “[...] ela seja sempre o bom objeto de conhecimento, o dócil corpo da diferença, que reproduz uma relação de dominação [...]” (BHABHA, 2013, p. 65).

Michiko sente-se mal interpretada ao ser comparada com a imagem estereotipada do japonês com a qual ela não se identifica, e sua aparência asiática é o catalisador de prejulgamentos ativados no interior desta representação cultural, enquanto o preconceito cultivado por japoneses contra outros asiáticos, incorporado por seu irmão, é o comportamento condicionado por um nacionalismo que ela não compartilha. O drama vivido por Michiko pode ser resumido com a frase de Yoko

Tawada (citada anteriormente na entrevista): “É difícil falar sobre coisas que ainda não apareceram em nenhuma imagem estereotipada” (TAWADA, 2009). Pois, o espaço intermediário de Michiko, denominado por Homi Bhabha de entre-lugar, é o lugar onde as narrativas originárias são passadas a limpo e onde a articulação de diferenças culturais rompe a moldura de imagens estereotipadas e o curso das narrativas da nação imaginada; é o lugar onde se pode “[...] permanecer o mesmo e o outro: sem esquecer a sua cultura de origem, mas relativizando-a a ponto de fazê-la não somente se avizinhar, mas também se alternar com a dos outros” (KRISTEVA, 1994, p. 204).

O conflito enfrentado por Michiko culmina no questionamento de sua própria identidade. Com a máscara de teatro nô, ela provavelmente sente-se uma autêntica japonesa, porém não é a máscara, mas sim o seu rosto que a define como tal. Ao esconder seu rosto com a máscara, ninguém a reconhece como japonesa. Aos poucos, Michiko descobre a sua própria estranheza, essa estranheza que Kristeva entende como elemento de “nossa condição de seres pensantes” (1994, p. 163). E foi a sua condição de estrangeira que lhe revelou os impasses e as contradições de sua existência, antes muito bem resolvidos no interior da identidade nacional. Deixar a terra natal, rumo ao exterior, é também uma viagem rumo ao interior de si mesmo, pois, segundo Kristeva

[a] alienação de mim mesmo, por mais dolorosa que seja, proporcionar-me esse distanciamento requintado, onde se inicia tanto o prazer perverso quanto a minha possibilidade de imaginar e de pensar: é o impulso de minha cultura. Identidade desdobrada, caleidoscópio de identidades: poderíamos ser para nós mesmos um romance interminável sem sermos vistos como loucos ou falsos? (KRISTEVA, 1994, p. 21)

As situações apresentadas na narrativa *Perusona* demonstram o quanto o diálogo simbolizado pelo “transformador” não encontrado na Alemanha para os aparelhos elétricos trazidos do Japão é importante para que imigrantes não se fechem dentro de sua cultura, vivendo em “realidades paralelas”. Na figura de Michiko, fica claro que esse passo para fora de sua cultura é acompanhado de experiências dolorosas causadas pela imagem estereotipada cultivada na outra cultura. Ao mesmo tempo, essa experiência que levanta questionamentos acerca da identidade possibilita uma viagem para dentro de si mesmo. É dessa viagem que

retornamos “outro” e, conseqüentemente, passamos também a enxergar e a entender melhor o Outro.

François Jullien indica o quanto o movimento de abertura interior e exterior é importante para um melhor entendimento entre as culturas:

Somos a primeira geração à qual a mundialização permitiu viajar mais livremente entre as culturas, no sentido – em oposição à uniformização estéril – justamente de se poder circular por inteligibilidades diversas e promover, com elas, uma inteligência comum – coisa que não tem nada a ver, bem entendido, com uma cultura única. (JULLIEN, 2010)<sup>57</sup>

É importante que a demanda pelo reconhecimento das diferenças culturais, muitas vezes organizada sob a forma de “comunidades”, não caia, por sua vez, na “tentação de essencializar a ‘comunidade’” (HALL, 2006, p. 79), pois estaria, ao se esquivar da cultura local, reafirmando o apagamento do Outro, isto é, reproduzindo na sua demanda o mesmo discurso político. François Jullien, assim como Homi Bhabha, vê no reconhecimento das diferenciações e dos distanciamentos culturais o elemento crucial para que o diálogo entre as culturas possa ocorrer. Como veremos mais à frente, Bhabha vale-se da noção de tradução cultural para descrever o processo em que a diferença cultural, ao resistir à transposição de significado, devido à sua intraduzibilidade, requer uma reescrita, precisa ser desconectada e negociada. De maneira similar, François Jullien afirma que o

O diálogo é uma estrutura eficiente e operante que obriga cada uma das partes a reelaborar suas concepções. Mas em qual língua se daria esse diálogo? Digo, sem temer o paradoxo: cada um dialoga na sua língua de origem, mas traduzindo à outra. A tradução obriga a reelaborar conceitos do outro no seio de sua própria língua, portanto, a reconsiderar seus próprios implícitos, para torná-los disponíveis à eventualidade de um sentido alternativo. Longe de ser uma deficiência, como obstáculo e fonte de opacidade, é a necessidade de traduzir que faz trabalhar as culturas entre elas mesmas. A tradução, a meu ver, é a única ética possível do mundo global que vem aí. (JULLIEN, 2010)<sup>58</sup>

François Jullien ressalta a tradução como o meio pelo qual conceitos estratificados do passado podem ser reelaborados no presente, bem como o modo pelo qual pessoas de culturas diferentes podem criar um novo espaço de convivência e existência. O espaço no qual esse diálogo entre as culturas ocorre é

<sup>57</sup> Entrevista Revista Cult François Jullien. 29 de março de 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-francois-jullien/>>. Acesso em: 26 de março de 2018.

<sup>58</sup> Ibidem.

descrito por Homi Bhabha como um “entre-lugar”, um interstício, onde é criada uma cultura que está entre aquilo que é entendido como a cultura pura daquele país e onde é construído um novo território de existência; é o produto da articulação de diferenças culturais:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além as narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses ‘entre-lugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. (BHABHA, 2013, p. 20)

O “entre-lugar” de Bhabha é o espaço no qual Tawada articula sua frase e expressa a necessidade de que temos que “encontrar uma língua que possa descrever as diferenças” e é também o espaço no qual se encontra Michiko. Os “entre-lugares” são os locais de articulação que dão vida a “novos signos de identidade”. Segundo Bhabha,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2013, p. 29)

A afinidade existente entre as línguas de maneira geral e a incompletude das obras originais são as premissas postuladas no ensaio de Benjamin, que possibilitariam o ato da tradução. Segundo o crítico, “[...] toda tradução é apenas um modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 2011, p. 110), sendo que

subtrai-se da tradução o que se puder em termos de informação e tente-se traduzir isso; ainda assim, restará intocável no texto aquilo a que se dirigia o trabalho do verdadeiro tradutor. Não pode ser transposto como a palavra poética do original, pois a relação que o teor estabelece com a língua é completamente diversa no original e na tradução. Pois, se no original eles formam certa unidade, como casca e fruto, na tradução, a língua recobre seu teor em amplas pregas, como um manto real. Pois ele significa uma língua superior a si mesma, permanecendo com isso inadequada a seu próprio teor – poderosa e estranha. (BENJAMIN, 2011, p. 109)

A tradução tangencia a essência do texto que na metáfora de Benjamin é o fruto (caroço), sendo que o sentido do texto se encontra entre a casca e o fruto. Assim, o sentido não está apenas no fruto, está em toda a fruta. A tradução “[...] 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.” (BENJAMIN, 2011, p. 112). A tarefa do tradutor nesse sentido é

[...] encontrar na língua para a qual se traduz a intenção a partir da qual o eco do original é nela despertado. [...] Pois é o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que acompanha seu trabalho. Essa língua, porém, em que as frases, obras e juízos isolados jamais se entendem – razão pela qual permanecem dependentes de tradução – é aquela na qual, entretanto as línguas coincidem entre si, completas e reconciliadas no seu modo de visar. No entanto, se, ao contrário, existir uma língua da verdade, na qual os segredos últimos, que o pensamento se esforça por perseguir, estão guardados sem tensão e mesmo tacitamente, então essa língua da verdade é: a verdadeira língua. (BENJAMIN, 2011, p. 112)

Para Bhabha, a colocação de Benjamin aponta para o fato de que a transferência de significado nunca pode ser total entre sistemas linguísticos, expondo a fragilidade da arbitrariedade do signo cuja plenitude somente é alcançada na verdadeira língua, na qual o “efeito de realidade do conteúdo pode ser dominado”, como se lê abaixo:

O argumento de Benjamin pode ser reelaborado em uma teoria da diferença cultural. É somente se envolvendo com o que ele denomina o ‘ambiente linguístico mais puro’ – o signo como algo anterior a qualquer *lugar* de sentido – que o efeito de realidade do conteúdo pode ser dominado, o que torna então todas as linguagens culturais ‘estrangeiras’ a elas mesmas. E é dessa perspectiva estrangeira que se torna possível inscrever a localidade específica de sistemas culturais – suas diferenças incomensuráveis – e, através dessa apreensão da diferença, desempenhar o ato da tradução cultural. No ato da tradução, o conteúdo ‘dado’ se torna estranho e estranhado, e isso, por sua vez, deixa a linguagem da tradução, *Aufgabe*, sempre em confronto com seu duplo, o intraduzível – estranho e estrangeiro. (BHABHA, 2013, p. 264, grifos do autor)

Nas palavras de Bhabha, a arte de ser estrangeiro é a arte da tradução cultural, cujo espaço é o “entre-lugar”, no qual a fixidez do passado adquire outras formas no presente, evidenciando “[...] o momento de transição, e não apenas o contínuo da história; é uma estranha tranquilidade que define o presente no qual a própria *escrita* da transformação histórica se torna estranhamente visível” (BHABHA, 2013, p. 354, grifo do autor). A tradução não é uma cópia idêntica ou imitação do

original, mas sim uma transformação, a qual somente é possível devido ao teor de traduzibilidade da língua do original, sendo que essa traduzibilidade se expressa na “estrangeiridade” da língua, na diferença linguística, e

[...] o sujeito da diferença cultural torna-se um problema que Walter Benjamin descreveu como a irresolução, ou liminaridade, da ‘tradução’, o *elemento de resistência* no processo de transformação, ‘aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido’ (BHABHA, 2013, p. 353-354, grifos do autor).

O ato da tradução cultural “[...] é um momento em que o assunto ou o conteúdo de uma tradição cultural está sendo dominado, ou alienado [...]” (BHABHA, 2013, p. 355), tornando-se desta forma um ato transgressor, “[...] o perigoso encontro marcado com o ‘intraduzível’ – em vez de se chegar a nomes pré-fabricados” (BHABHA, 2013, p. 357).

Retomando a declaração inicial de Yoko Tawada, que afirma que “cada um de nós tem que encontrar, descobrir sua estranheza, temos que ser estranhos, do contrário não haverá integração em uma sociedade na qual vivem tantas pessoas diferentes” (TAWADA, 2009), podemos inferir que descobrir nossa estranheza seria então identificar aquilo que não pode ser traduzido, transformado; aquilo que resiste à transposição de um signo para o outro, de um sistema cultural para outro, mas que pode ser apreendido como uma diferença que se inscreve a partir da atividade de deslocamento dentro do signo linguístico. Essa ambivalência que se torna nítida nos limites da tradução linguística e das culturas é o teor intraduzível por ser nem um nem outro.

Tomando um exemplo prático: quando fixamos residência em outro lugar cujo modo de vida e valores culturais não nos são familiares e, portanto, procuramos nos aproximar deste novo contexto, adentramos inconscientemente os interstícios da tradução cultural e retornamos *Outros* desse processo de auto-alienação. Ao esbarrar com o elemento intraduzível, reconhecemos, de certa forma, aquilo que nos difere do outro e, por conseguinte, retornamos a nós mesmos traduzidos, ou seja, já não somos mais os mesmos. Em analogia à tradução literária, Tania Franco Carvalhal sugere em *O próprio e o alheio* que

[...] estamos no terreno da dialética do mesmo e do outro. Podemos pensar que todo texto traduzido é um texto reescrito, mas é também um texto a reescrever, pois ele sempre permitirá outras versões. Nisto reside a riqueza

do procedimento da tradução literária, a de tornar real a potencialidade que o texto original tem de ser outro. (CARVALHAL, 2003, p. 227)

O sujeito traduzido analogamente ao texto traduzido “[...] remete constantemente ao anterior e se converte em seu ‘outro’” (CARVALHAL, 2003, p. 227). A demanda de Yoko Tawada de que “cada um de nós tem que encontrar, descobrir sua estranheza, temos que ser estranhos” (TAWADA, 2009) seria nesta interpretação a potencialidade que temos de ser Outro sem abrir mão de nossas particularidades intraduzíveis. O elemento que nos permite realizar este processo de tradução cultural que pode culminar na autotradução é a diferença, a alteridade e não a semelhança.

#### 2.4 A DIFERENÇA CULTURAL E A CONSTRUÇÃO DO TERCEIRO ESPAÇO

A *diferença cultural* é pensada por Bhabha com base na noção de *différance* desenvolvida pelo filósofo Jacques Derrida, a qual

[...] não é um conceito, não é uma simples palavra, ou seja, aquilo que representamos como sendo a unidade calma e presente, autorreferente, de um conceito e de uma fonia. (DERRIDA, 1991, p. 42).

Derrida parte da teoria saussureana para conceber a noção de *différance*, pois nela já se encontra, de certo modo, a rejeição da metafísica da presença, uma vez que o significado nunca é presente, isto é, não está vinculado a uma presença autossuficiente, centrada apenas em si mesma. O conceito deixa de referir-se a um objeto para estar inscrito numa rede de outros conceitos, isto é, passa a fazer parte de um sistema em que as diferenças jogam um papel decisivo. Nesse sentido, a noção de *différance* evidencia que o signo e o significado sempre diferem. O signo presente significa algo que está ausente, uma presença que falta, no momento, o que implica numa protelação, ou que difere. Essa é a questão central do pensamento de Derrida, a ideia de que o signo jamais coincide com o significado. O significante nunca é igual ao significado, o conceito nunca é igual à coisa, conceitos e coisas não são nunca idênticos a si mesmos.

A cultura ocidental, por sua vez, fundamenta-se em oposições binárias fechadas, e, no pensamento logocêntrico, o significado é privilegiado, entendido como realidade absoluta, enquanto o significante fica subordinado a ele. Isso conduz

a uma radicalização na qual os significados desaparecem e dão lugar a um jogo arbitrário entre significantes e significados. Derrida não pretende instituir uma nova teoria, mas sim libertar o pensamento filosófico ocidental de uma metafísica transcendental obcecada pela busca pela verdade; para ele, a autonomia do pensamento é mais importante e, para que isso possa ser possível, é necessário desconstruir as falsas relações construídas a partir de pares conceituais. Para Derrida, a cultura é apenas um jogo de diferenças e de relações, que se desenvolve a partir da aceitação da ocorrência de situações descentradas. (DORFMANN, 2014). No pensamento desconstrutivista, nenhum signo comporta em si apenas um único sentido estável e fixo, pois a linguagem é constituída por um sistema de significações mutáveis, instáveis. Este jogo livre de significações nos remete à afirmação de Tawada, citada inicialmente, quando diz que "deve-se tentar dar àquilo que se vê uma forma sobre a qual se possa falar" (TAWADA, 2009), pois trata-se de coisas e formas que uma relação binária arbitrária entre significado e significante não consegue abarcar; por conseguinte, essas formas acabam sendo elididas do campo da *enunciação* e, segundo Bhabha, é no campo da enunciação que ocorre o embate político e cultural:

A enunciação da diferença cultural problematiza a divisão binária de passado e presente, tradição e modernidade, no nível da representação cultural e de sua interpelação legítima. Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, relocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico. Essa interação nega nossa percepção das origens da luta. Ela mina nossa percepção dos efeitos homogeneizadores dos símbolos e ícones culturais, ao questionar nossa percepção da autoridade da síntese cultural em geral. [...] Nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma, nem simplesmente dualista na relação do Eu com o Outro. Não é devido a alguma panaceia humanista que, acima das culturas individuais, todos pertencemos à cultura da humanidade. (BHABHA, 2013, p. 71)

Se a "arte de ser estrangeiro" para Yoko Tawada é, entre outras coisas, "encontrar uma língua que possa descrever as diferenças, isto é, não apenas aquelas entre as culturas, mas também dentro de uma cultura e dentro de uma cabeça [...]" (TAWADA, 2009) enquanto a tradução cultural para Homi Bhabha é a forma "Como o novo entra no mundo"<sup>59</sup> através do reconhecimento da diferença cultural, Julia Kristeva indaga: "A universalidade não seria a nossa própria

---

<sup>59</sup> Título do Capítulo XI em *O local da cultura*.

estranheza?”<sup>60</sup>. A pergunta nos remete a estudos acerca do sujeito que passou por vários descentramentos desde o iluminismo até a modernidade. O sujeito outrora visto como um indivíduo que nasce com um núcleo fixo, imutável, representado pela alma, passa a ser visto como um sujeito cindido, descentrado com a descoberta do inconsciente por Freud. Julia Kristeva dirá que

com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do mesmo. A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. O estrangeiro não é magnificado como *Volksgeist* secreto, nem banido como perturbador da urbanidade racionalista. Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. (KRISTEVA, 1994, p. 190, grifos da autora)

O inconsciente de Freud lança ao mundo um conceito de “eu” cuja estrutura está baseada em processos psíquicos e simbólicos e não na ideia de sujeito que se expressa pela razão, como é o caso de “penso, logo existo” de Descartes. O estudo desenvolvido por Freud da existência do sobrenatural no familiar pelo conceito de *heimlich* e *unheimlich* é amplamente conhecido, por isso, citarei a psicóloga SCHARINGER e a psicanalista CHATELARD (2010), que o compilaram em seu artigo intitulado *Freud: pensador da diferença*, para relembra-lo:

Segundo Freud (1919/1976a), o estranho está relacionado com aquilo que aparenta ser justamente o seu oposto, o familiar. Neste caso, estranheza e familiaridade são sensações vinculadas. Para Freud (1919/1976a), o estranho não é nada novo ou alheio, mas algo que se encontra há muito tempo estabelecido na mente. E isto se dá, devido ao recalque. (SCHARINGER; CHATELARD, 2010, p. 416)

A partir do estudo semântico do adjetivo alemão *heimlich*<sup>61</sup> e do seu antônimo *unheimlich*<sup>62</sup>, Freud quer demonstrar a imanência do sobrenatural no familiar, algo tido como já conhecido e familiar. Este se manifesta na exterioridade quando nos deparamos com situações ou pessoas que despertam um sentimento de estranheza

<sup>60</sup> Título do penúltimo capítulo em *Estranhos para nós mesmos*.

<sup>61</sup> Segundo o dicionário da língua alemã *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, durante o período do alto-alemão médio (1050-1500), *heim(e)lich* significava familiar [*vertrauf*]; nativo [*einheimisch*]; íntimo [*vertraulich*]; secreto [*geheim*]; escondido [*verborgen*]; e no alto-alemão antigo (500-1050) *heimilich* = pertencente a casa [*zum Hausegehörend*], familiar [*vertrauf*], sendo que a 1ª e única acepção atual é no sentido de esconder algo por medo de exposição ou porque se quer contornar uma proibição.

<sup>62</sup> Segundo o dicionário da língua alemã *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, durante o período do alto-alemão médio (1050-1500), *unheim(e)lich* significava não familiar [*nich tvertrauf*], sendo que a 1ª acepção atual é no sentido de um sentimento de medo, que provoca pavor.

em nós pelo fato de podermos associá-lo ao nosso íntimo. Assim, segundo Scharinger e Chatelard (2010),

há algo no outro que revela a mim mesmo, há algo em mim que se revela outro. Esta constante relação entre aquilo que é eu e aquilo que é outro, aparece em Freud, de tal modo indicando como estas duas condições estão em constante relação. (SCHARINGER; CHATELARD, 2010, p. 417)

Com o seu estudo semântico, Freud acessa a consciência pela linguagem; a linguagem se abre como um canal para a subjetividade.

Jacques Lacan retomará o conceito de inconsciente de Freud e fará uma leitura do inconsciente amparada na linguística, afirmando que “[...] *o inconsciente é estruturado como uma linguagem* [...]” (LACAN, 1998, p. 25, grifos do autor) e mais adiante complementarará, dizendo que “o inconsciente é a soma dos efeitos da fala, sobre um sujeito, nesse nível em que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante” (LACAN, 1998, p. 122). Uma vez que Lacan estuda o inconsciente como uma estrutura linguística, a divisão do sujeito é decorrente do efeito da linguagem. Nesse sentido,

pelo efeito da fala, o sujeito se realiza sempre no Outro, mas ele aí já não persegue mais que uma metade de si mesmo. Ele só achará seu desejo sempre mais dividido, pulverizado, na destacável metonímia da fala. O efeito de linguagem está o tempo todo misturado com o fato, que é o fundo da experiência analítica, de que o sujeito só é sujeito por ser assujeitamento ao campo do Outro, o sujeito provém de seu assujeitamento sincrônico a esse campo do Outro. (LACAN, 1998, p. 178)

Na leitura de Lacan, o Outro é imprescindível para que o sujeito possa se tornar sujeito pela fala dirigida ao Outro. Em outras palavras, a formação do sujeito depende do significante que determina e representa o sujeito. Na perspectiva de Lacan, o significante se sobrepõe ao significado, diferente da ideia de Saussure, segundo a qual o significante e o significado estão unidos arbitrariamente. Lacan passa a dar mais importância ao significante que ao significado, pois este último é volátil a seu ver, e o inconsciente se interessa mais pelos significantes que pelos significados. Os significados podem também ser um novo significante, ou seja, uma árvore tem um significado no dicionário igual para todos como diz Saussure, mas para o inconsciente ela pode, dependendo dos significantes de cada sujeito, remeter a outra coisa, um lugar onde tenha ocorrido algo que só o sujeito vai poder saber a respeito, por exemplo. Lacan pretende expressar com sua fórmula a tese de que

nós, nossos desejos, nossos projetos, nossas concepções sobre a vida, enfim, tudo o que decorre de nós estaria na dependência do discurso do Outro.

A sobreposição do significante ao significado também repercutiu na filosofia da linguagem, como é o caso de Jacques Derrida, comentado anteriormente. Por mais que o falante tente fixar o significado, ele sempre lhe escapa porque as palavras (significantes) carregam consigo o eco de outros significados, como podemos ver no exemplo anterior de *heimlich* e *unheimlich* (nota de rodapé 61 e 62). *Heimlich* podia significar familiar, nativo, íntimo, secreto, sendo que sua acepção atual se restringe ao sentido de esconder algo por medo de exposição ou porque se quer contornar uma proibição, tendo o adjetivo *vertraut* assumido a acepção de íntimo, familiar, conhecido. Para Derrida, o significante é apenas um rastro que reenvia a outros significantes (também rastros) e traz a marca deles, formando, assim, uma rede. Um “significante” (rastro) só vai poder ser entendido, dessa forma, pela diferença que estabelece em relação aos outros nessa rede. Considerando que a formação do sujeito se dá através do significante que está no campo do Outro e que esse significante não está em uma relação direta com o seu significado, podendo adquirir outros sentidos devido ao inconsciente, concluímos assim que a identidade do sujeito é formada ao longo do tempo através de processos inconscientes.

A construção da identidade nacional fundamenta-se no princípio de que nascemos com uma identidade cultural como se ela fosse parte de nossa natureza. Segundo Stuart Hall, “[...] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*” (HALL, 2006, p. 49, grifos do autor) e “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades” (HALL, 2006, p. 51, grifo do autor). Em seu ensaio intitulado *Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht* [“No fundo, não se deve contar a ninguém, mas a Europa não existe”], Yoko Tawada alude à construção cultural elaborada pela linguagem. Segundo BLUME (2014), neste ensaio, “[...] trata-se da construção discursiva das culturas; como se dá a construção do que se considera o próprio e do que seria o outro através da linguagem” (BLUME, 2014, p. 66). No conto de Tawada, lemos:

O Japão não existe na Europa, mas fora dela também não se encontra o Japão. Eu tenho que colocar um par de óculos japoneses para poder enxergar a Europa. Como não existiu e não existe algo como uma ‘visão

japonesa’ – e para mim isto não é um fato lamentável – esses óculos são obrigatoriamente fictícios e precisam ser refabricados constantemente. Minha visão japonesa é de modo algum autêntica, apesar do fato de ter nascido e crescido no Japão. Mas meus óculos japoneses não são um instrumento que pode ser simplesmente comprado em uma loja. Eu também não posso colocá-los ou retirá-los quando quiser. Esses óculos surgiram devido à dor em meus olhos e se fundiram com a minha carne, assim como minha carne se fundiu com os óculos. (TAWADA, 2015, p. 51)

Na passagem acima, a autora refere-se à construção cultural discursiva que os japoneses têm da Europa e que os europeus têm do Japão. O par de óculos japoneses é necessário para enxergar a Europa que os japoneses conhecem; eles foram construídos pelo sistema de representação e causam dor nos olhos, à medida que ela se afasta desses conceitos fictícios pela aquisição da língua alemã. A imagem dos “[...] óculos que se fundem com a carne revela que a linguagem forja o modo de ver; o modo como se vê jamais é neutro ou natural, mas sim um constructo elaborado pela imagem” (BLUME, 2014, p. 66). Nesse sentido, segundo Hall (2006), “uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos [...]” (HALL, 2006, p. 50, grifo do autor). É difícil enxergar o outro sem que as expectativas e as imagens construídas pelo imaginário nacional sejam acionadas automaticamente. Porém, é também aqui que reside a “arte de ser estrangeiro”. Pois, para que cada um de nós possa encontrar, descobrir sua estranheza, como Yoko Tawada nos convida a fazer, é importante que tenhamos consciência da formação artificial de identidades nacionais, construídas dentro da representação cultural como um atributo com o qual nascemos e com o qual devemos nos identificar. O sentido é fixado por nós mesmos em nosso sistema conceitual e nosso sistema linguístico. Encontrar, descobrir nossa estranheza implica a desestabilização da ideia que temos de nós mesmos como ser unificado com uma identidade acabada – uma situação não necessariamente agradável, pois significa sair de uma zona de conforto para adentrar uma zona marcada pela ambivalência. No momento em que temos consciência de nosso inconsciente, estaríamos aptos a aceitar que somos desintegrados e

para descobrir a nossa perturbadora alteridade, pois é mesmo ela que irrompe face a esse ‘demônio’, a essa ameaça, a essa aflição que engendra o aparecimento projetivo do Outro no seio daquilo que persistimos em manter com um ‘nós’, próprio e sólido. Por reconhecer a nossa aflitiva estranheza, não sofreremos dela nem a desfrutaremos do lado de fora. O

estranho está em mim, portanto, somos todos estrangeiros. (KRISTEVA, 1994, p. 201-202)

A dependência do Outro durante o processo de formação de identidade também é enfatizada por Homi Bhabha quando se refere ao hibridismo cultural, o qual não deve ser entendido como sinônimo de pluralismo ou uma simples mistura de culturas. Bhabha procura esclarecer sua noção de hibridismo por meio de uma analogia psicanalítica:

I try to talk about hybridity through a psychoanalytic analogy, so that identification is a process of identifying with and through another object, an object of otherness, at which point the agency of identification – the subject – is itself always ambivalent, because of the intervention of that otherness. (...) The process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognisable, a new area of negotiation of meaning and representation. (RUTHERFORD *et al*, 1990, p. 211)

A intervenção do Outro sobre o sujeito faz com que ele seja por natureza um ser irresoluto, ambíguo em constante transformação. No contexto cultural, o hibridismo é para Bhabha o processo no qual emerge algo diferente, novo, inusitado, sem precedentes; é o “terceiro espaço”, no qual são negociadas as diferenças pela tradução cultural. Adentrar esse terceiro espaço requer que o sujeito seja capaz de distanciar-se de si mesmo para então poder vivenciar o momento do reconhecimento. Esse “momento do reconhecimento” do outro é explicado por Bhabha à luz de seu entendimento sobre o terceiro espaço, tomando como exemplo a obra *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad (2011, p. 7). O narrador, Marlow, é enviado por uma companhia da Bélgica ao Congo, onde testemunha a exploração dos negros, considerados inimigos pela força colonizadora. No entanto, por que os nativos são considerados inimigos? Seria pelo fato de se esconderem, longe do alcance dos olhos dos colonizadores, constituindo assim a face do estranho, do estrangeiro, ou seria uma estratégia mascarada do colonizador para promover o aniquilamento? Marlow se aproxima de um nativo e percebe uma linha de algodão branca em seu pescoço, a qual faz parte do comércio colonial exploratório. No instante em que Marlow reflete sobre o significado e a função dessa linha (seria um adorno, um amuleto), o signo arbitrário desloca-se para um campo aberto de significações e assinala a diferença cultural localizada no interstício entre a familiaridade de um adorno e a incompreensão de sua representatividade para o congolês. Neste momento, Marlow adentra o terceiro espaço, no qual constrói uma

proximidade dialógica com o outro e vivencia o momento de reconhecimento [*moment of recognition*]. “The third space is a challenge to the limits of the self in the act of reaching out to what is liminal in the historic experience, and the cultural representation, of other peoples, times, languages, texts” (BHABHA, 2011, p. 10). Nesse sentido, Bhabha enfatiza

[...] the importance of the alienation of the self in the construction of forms of solidarity. It is only losing the sovereignty of the self that you can gain the freedom of a politics that is open to the non-assimilationist claims of cultural difference. The crucial feature of this new awareness is that it doesn't need to totalise in order to legitimate political action or cultural practice. That is the real issue. Having said that, there is also always that other mode where a totalisation becomes the basis of any legitimate political or social consciousness, and when that happens then you lose that all-important articulating world (and I use the word specifically) of difference. (RUTHERFORD *et al*, 1990, p. 213)

O momento do reconhecimento somente é possível devido à passagem do enunciado pelo *terceiro espaço*, no qual os papéis discursivos são reinterpretados, como podemos ver no exemplo retirado do romance de Joseph Conrad. Ao questionar a condição de inimigo do africano, Marlow interroga a enunciação do colonizador, o que leva à cisão do sujeito do enunciado, revelando o espaço contraditório e ambivalente da enunciação: o sujeito representado no discurso (sujeito pronominal) não é o autor do enunciado; o sujeito é uma posição, um vazio, que pode ser ocupado por diferentes indivíduos; isto é, a pessoa que fala, implicada no ato enunciativo, não é a pessoa representada na enunciação. Assim,

The living flux of narrative meaning that marks the ‘difference’ between intention as object and as modality shifts the balance of discourse from the language of enmity to the language of proximity. (BHABHA, 2011, p. 9).

O reconhecimento do Outro é uma intervenção linguística que depende da alienação do *self* para que possa ocorrer o encontro com a alteridade.

O distanciamento do *self* produz a abertura pela qual se dá a aproximação dialógica, estabelecendo um gesto de acolhimento do Outro/do estrangeiro/do inimigo. O reconhecimento do Outro, como descrito por Bhabha, não deixa de ser um gesto de hospitalidade, pois no momento em que as portas da casa são abertas pela alienação do *self*, o Outro é acolhido de maneira incondicional, instaurando-se assim a igualdade; igualdade esta que Emmanuel Levinas descreve como o

“acolhimento do rosto”<sup>63</sup> e que no caso em tela seria o acolhimento no interior da linguagem, no *terceiro espaço* “[...] that proposes [...] that the dual-history of language and hospitality work together to reveal a profound truth about the concept of Recognition.” (BHABHA, 2011, p. 7). Pois sem o reconhecimento é difícil assumir responsabilidade pela hospitalidade, seja ela condicional ou incondicional.

O *terceiro espaço* do reconhecimento é, assim, o lugar em que se revela também o paradoxal: “Assim se entra do interior: o senhor do lugar está em seu lar, mas ele também acaba de entrar em casa graças ao hóspede – que vem de fora. O senhor, então, ‘entra de dentro’ *como se viesse de fora*. Ele entra em casa graças ao visitante, pela graça de seu hóspede.” (DERRIDA, 2003, p. 111, grifos do autor). A leitura de Derrida aplica-se perfeitamente ao exemplo de Marlow, que, ao se aproximar do outro e ao tentar entender a simbolização do fio branco de algodão, teve a possibilidade de “[...] identifying also with the unconscious of the other, and extending oneself in the direction of the neighbour’s alterity and unknowability as the basis of the *acte gratuit* of Hospitality: “*Where did He get it? Was it a badge – an ornament – a charm – a propitiatory act?*”(BHABHA, 2011, p. 10, grifos do autor). O ato gratuito da hospitalidade, ao qual Derrida se refere como a hospitalidade incondicional, absoluta é aquela em que o hóspede é acolhido sem que lhe façam perguntas, sem que lhe perguntem seu nome:

Em outros termos, a hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito. (DERRIDA, 2003, p. 23 e 25, grifos do autor)

A hospitalidade condicional (a hospitalidade de direito) por sua vez, exige que o estrangeiro se identifique, que “fale a língua do outro” e que seja capaz de responder aos requisitos impostos pelo hospedeiro.

---

<sup>63</sup> “O fato de todos os homens serem irmãos não se explica pela sua semelhança, nem por uma causa comum de que eles seriam efeito, como medalhas que remetem para a mesma forma que as cunhou [...] No acolhimento do rosto (acolhimento que é já a minha responsabilidade a seu respeito e em que, por consequência, ele me aborda a partir de uma dimensão de altura e me domina), instaura-se a igualdade.” (LEVINAS, 1980, p. 194)

Ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. **A questão da hospitalidade começa aqui:** devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós? (DERRIDA, 2003, p. 15, grifo meu)

A língua rege a hospitalidade. Em outro momento, Derrida, citando Levinas, diz “a língua é hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p.117, grifo do autor) e questiona se, para haver a hospitalidade incondicional, não seria necessária a suspensão da linguagem, pois assim não haveria nenhuma inquirição por origem e nome, já que, falando ou não a mesma língua, a hospitalidade sempre está condicionada a um pacto tácito ou jurídico entre o hóspede e o hospedeiro. As normas, que cada povo cultiva, e que determinam, sem estarem escritas, o comportamento social adequado, também valem para a maneira como devemos nos dirigir ao outro, ao estranho, e essa relação acaba tornando hóspede e hospedeiro em reféns das condições compactuadas. Esta contradição torna-se ainda mais visível do ponto de vista etimológico: *hostis* significa em latim tanto “inimigo” como “hóspede”, e todas as derivações como hospitalidade e hostilidade têm a mesma raiz etimológica. Dessa forma, tanto a hospitalidade incondicional como a condicional estão fadadas às regras impostas pela língua e, segundo Derrida, “nós teremos de incessantemente nos debater entre essas duas extensões do conceito de hospitalidade, bem como da linguagem” (DERRIDA, 2003, p. 119).

A partir das reflexões de Derrida de que no interior da hospitalidade existe o eterno antagonismo entre o condicional e o incondicional, Bhabha conclui que esse antagonismo se estende às sociedades multiculturais marcadas pela ambivalência e pela contradição que emergem nos interstícios, no *terceiro espaço*, sendo a “sociedade paradoxal” de Julia Kristeva uma esfera intersticial do entre-lugar (BHABHA, 2011). As palavras de Julia Kristeva citadas anteriormente, de que “[...] cada um está destinado a permanecer o mesmo e o outro: sem esquecer a sua cultura de origem, mas relativizando-a a ponto de fazê-la não somente se avizinhar, mas também se alternar com a dos outros” (KRISTEVA, 1994, p. 204) aplicam-se perfeitamente ao seguinte exemplo, citado por Bhabha em entrevista (vide referência na nota de rodapé 63). Ele estava a caminho de Manchester em um trem e, quando ergueu seus olhos do manuscrito, viu à sua frente uma moça vestindo uma *burka*.

Quando ela se levantou e se virou para sair, viu que estava usando um jeans cavado, deixando uma tatuagem à mostra:

Ela claramente representava um papel, vivia em uma determinada fronteira e tentava fazer disso seu estilo bem próprio, mas também, sua crença própria. Ela era absolutamente ambivalente. Vista de frente, ela parecia vinda do Golfo, vista de trás, parecia vinda de Soho, Nova York. (BHABHA, 2010)<sup>64</sup>

De um lado, aqueles que a obrigam a usar a *burka*, do outro lado, aqueles que a olham como se fosse uma vítima.

Temos que entender que, em um mundo complexo, as pessoas levam vidas extremamente paradoxais. Tolerância não significa apenas aceitar que cada um faça o que quiser de sua vida. Tolerância significa tentar entender os meios inconscientes e criativos com os quais essas pessoas dão forma à sua vida. Mas nós não permitimos isso. Ambivalência é algo que nos assusta. (BHABHA, 2010)<sup>65</sup>

Ao longo das exposições trazidas pelas quais procuramos entender em que consiste a arte de ser estrangeiro, percebemos que a linguagem constitui o elemento central das fundamentações teóricas apresentadas. O funcionamento do inconsciente, das identidades nacionais e da cultura é explicado pelo viés da linguagem, e a tradução surge para sinalizar a diferença entre as línguas e as culturas, o intraduzível. Em extensão a isso, a tradução literária também nos revela que uma tradução nunca será igual a outra, pois depende da interpretação que cada um faz de um texto; sendo assim, um texto sempre terá uma versão diferente, ele sempre estará confrontado com o seu “outro”. Não é por menos que Homi Bhabha usou a tradução como metáfora para pensar a cultura, pois no campo linguístico, “[...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança” (CARVALHAL, 2003, p. 227), sendo que “o texto traduzido é ainda o mesmo e já é outro” (CARVALHAL, 2003, p. 229).

<sup>64</sup> *Sie spielte ganz klar eine Rolle, lebte an einer bestimmten Grenze und versuchte das zu ihrem persönlichen Stil zu machen, aber auch zu ihrem persönlichen Glauben. Sie war absolut ambivalent. Von vorne sah sie aus, als käme sie vom Golf, von hinten, als käme sie aus Soho, New York. Vorne vom Golf, hinten aus Soho. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 31.01.2010, n° 4. Disponível em: <[https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/xmedia/Bilder/Hegel-Lectures/Bhabha/FAZ\\_Homi\\_Bhabha.pdf](https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/xmedia/Bilder/Hegel-Lectures/Bhabha/FAZ_Homi_Bhabha.pdf)>. Acesso em: 10 de março de 2018.*

<sup>65</sup> *Wir müssen verstehen, dass Menschen in einer komplizierten Welt sehr widersprüchliche Leben führen. Toleranz bedeutet, nicht nur zu akzeptieren, dass jeder sein eigenes Ding macht. Toleranz bedeutet, dass man auch versucht, die unbewussten und einfallsreichen Mittel zu verstehen, mit denen sie ihr Leben zusammensetzen. Aber wir lassen das nicht zu. Ambivalenz macht uns Angst. Ibidem.*

A arte de ser estrangeiro está em viver em uma “comunidade paradoxal” e reconhecer o paradoxal de nossa existência, que somos estrangeiros para nós mesmos, na medida em que somente existimos a partir do Outro; a arte de ser estrangeiro está na capacidade de adentrar o *terceiro espaço* e não recuar diante do intraduzível, daquilo que não se deixa assimilar devido à sua “estrangeiridade”, mas reconhecer nele a sua alteridade, o inominável; a arte de ser estrangeiro está em saber distanciar-se de si mesmo para poder encontrar uma língua que descreva o presente paradoxal e não o passado de uma tradição; a arte de ser estrangeiro é traduzir e ser traduzido, ser para além daquilo que se era. Por fim, Julia Kristeva descreve na seguinte passagem a posição do estrangeiro:

Não estar de acordo. Não estar de acordo nunca com nada, com ninguém. E tomar isso com espanto e curiosidade, como um explorador, um etnólogo. [...] Não. Os que jamais perderam qualquer mínima raiz não lhe parecem poder entender qualquer palavra capaz de relativizar os seus próprios pontos de vista. Então, quando nós mesmos somos desterrados, para que falar àqueles que acreditam ter os pés firmes em sua própria terra? O ouvido somente se abre para os desacordos quando o corpo perde seu pé no chão. É preciso um certo desequilíbrio, flutuar sobre algum abismo para poder ouvir um desacordo. (KRISTEVA, 1994, p. 24-25)

### 3 DAS NACKTE AUGEN [“O OLHO NU”]

Neste capítulo, queremos verificar como a trama desenvolvida por Yoko Tawada em seu romance *Das Nackte Auge* [“O olho nu”] (2010) está entrelaçada com a prática da tradução cultural. Queremos observar as dificuldades encontradas pela protagonista (sem nome) ao se defrontar com o desconhecido, quais perspectivas derivam deste encontro e quais narrativas pré-concebidas são ou não desconstruídas pela sua experiência como estrangeira. Nesse sentido, o aspecto estético literário encontra-se em segundo plano, estando a atenção voltada ao exercício de uma prática comparatista pela qual se pretende demonstrar o entrecruzamento de conceitos discutidos sobretudo nos estudos culturais com a trama do romance.

Publicado em 2004, *Das nackte Auge* é o primeiro romance de autoria de Yoko Tawada. O modo de escrita empregado foi inédito, segundo a autora em uma entrevista cedida a um portal na internet dedicado a escritores estrangeiros<sup>66</sup>, alternando entre o japonês e o alemão, traduzindo de uma língua para outra, assim que terminava um capítulo, gerando, segundo ela, “uma confusão”. O trânsito linguístico em seu trabalho de escrita, pulando de uma língua para outra, assinala o movimento transcultural e translingual definidos por Ottmar Ette no capítulo dedicado à literatura sem morada fixa. A “escrita-entre-mundos”, praticada por Yoko Tawada e descrita por Ette como um amplo campo de saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver, já é em si uma tradução no sentido literal da palavra, bem como em um sentido metafórico a partir do momento em que formas culturais e modos de expressão são transferidos a outro contexto no qual são lidos de acordo com outra escala de valores. A narrativa criada por Tawada em *Das nackte Auge* também é uma narrativa “entre-mundos”: são dois mundos opostos que se encontram, o capitalista e o comunista, enquanto o mundo real e o mundo do cinema se entrelaçam em uma viagem tradutória. A tradução inerente à “escrita-entre-mundos” estende-se ao enredo no qual a personagem principal, frente às diferenças culturais, protagoniza a prática da tradução cultural que se mistura ao mundo de imagens do cinema, no qual a língua parece ter-se tornado supérflua, conferindo à personagem uma existência muda – ela não aprende a língua local e, com o passar dos anos,

---

<sup>66</sup> Disponível em: <[http://www.foreigner.de/in\\_yoko\\_tawada.html](http://www.foreigner.de/in_yoko_tawada.html)>. Acesso em: 11 de outubro 2018.

praticamente esquece sua língua materna –que somente encontra abrigo e conforto nas salas de cinema de Paris.

O título de cada um dos 13 capítulos do livro tem o nome de um filme no qual Catherine Deneuve atua. Os conhecedores da filmografia da atriz francesa certamente reconhecem logo o elo existente entre o enredo ou o papel desempenhado por Deneuve no filme com os capítulos desenvolvidos no livro. Por exemplo, no filme *Zig-Zig* (Dir. László Szabó, 1975), que dá o título ao segundo capítulo do livro, Deneuve é Marie, que em conjunto com sua amiga Pauline faz o show de cabaré Zig-Zig em um clube noturno de Paris, no qual também se prostituem. No livro, este capítulo é dedicado à chegada da protagonista em Paris, onde conhece sob circunstâncias embaraçosas a prostituta Marie, que será sua primeira pessoa de contato na cidade desconhecida. A intermedialidade contida na obra de Tawada rende uma análise comparatista à parte, a qual não será investigada em primeira linha neste trabalho, embora seja praticamente impossível não se referir a ela em determinadas situações.

O enredo localiza-se temporalmente no final do período da Guerra Fria e espacialmente na Europa. A protagonista e narradora em primeira pessoa é uma estudante vietnamita, selecionada para representar a sua escola em um encontro internacional de jovens em Berlim Oriental. No restaurante do hotel em que fica hospedada, ela conhece Jörg, um estudante alemão, que, como ela, também fala russo. Alheia de suas intenções, ela é raptada por Jörg e levada para Bochum para viver com ele. Ela não fala a língua, tenta fugir, e vai, como em sonho – com o trem de uma linha transiberiana desativada – para a direção errada: em vez de Moscou, acaba em Paris. No trem, conhece Ai Van, uma vietnamita naturalizada francesa, que será sua amiga, mais tarde. Ela vive por vários anos em Paris sem visto, na casa de diferentes pessoas, e passa a maior parte do tempo no cinema, em diálogo com a atriz dos filmes a que assiste. A partida da protagonista no misterioso trem transiberiano que faz a linha Moscou-Paris é o ponto de virada no romance. No entanto, a partida que deveria ser uma volta para casa (Moscou-Vietnã) torna-se uma viagem para o desconhecido, o capitalismo, a ilegalidade.

Uma técnica muito utilizada por Yoko Tawada em suas obras para abordar os “saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver” é a técnica de estranhamento na qual geralmente o estrangeiro que desvenda um novo contexto o faz pelo olhar ingênuo e inocente de uma criança. Dessa forma, a autora consegue subverter as

expectativas do leitor e, ao mesmo tempo, criar uma atmosfera na qual as coisas tidas como óbvias e esclarecidas são questionadas através de um olhar não domesticado pela língua. Veremos que neste romance, essa técnica é, às vezes, levada ao extremo, constituindo não apenas em situações muito engraçadas, mas também críticas, que tiram o leitor de sua zona de conforto. Além de abordar as diferenças culturais, a crítica social e política praticada por Tawada em suas obras adquire neste livro uma dimensão prioritária, fazendo com que o leitor olhe o mundo à sua volta pelo “olho nu” da protagonista; este olho sóbrio, que enxerga o absurdo que nos é sugerido como natural em nosso dia a dia. A fim de verificar os diferentes estágios vividos pela protagonista durante sua odisseia pelo mundo capitalista, dividiremos o enredo em duas partes: suas experiências em Bochum, na Alemanha, e sua jornada em Paris.

### 3.1 EM BOCHUM, OU, NA CIDADE CUJO NOME SOA COMO UMA TOSSE

Pela primeira vez na vida, a estudante da cidade de Ho Chi Minh viaja a um país estrangeiro para participar de um encontro internacional de jovens em Berlim Oriental, no qual é incumbida de ler seu discurso sobre o tema “O Vietnã, uma vítima do imperialismo americano”. Ao chegar a Berlim Oriental, suas primeiras impressões correspondem ao relato de seu tio, que, antes de sua viagem, lamentou que seu destino fosse a Alemanha e não a Tchecoslováquia ou a Hungria, onde eram produzidos ótimos pimentões, e as pessoas sabiam cozinhar bem, ou, a Bulgária, onde se podia comer deliciosos pepinos, tomates e iogurte, além de desfrutar dos banhos termais. Embora a arquitetura de Berlim fosse grandiosa, com prédios e palácios deslumbrantes, não havia barracas de comida, feiras ou vendedores ambulantes nas ruas. Em nenhum lugar, podia-se sentir o cheiro de comida. Ela conclui que, apesar das aparências, a cidade, no fundo, deveria ser pobre.

Na recepção do hotel, ela é informada que naquela noite haveria um concerto de rock de um grupo russo no restaurante do hotel. Faminta, ela se dirige ao restaurante, mas o encontra fechado e uma placa com o horário de abertura: das 18:00 às 22:00. Mais uma vez, ela fica espantada com a precariedade de oferta de comida, inclusive, em um hotel luxuoso como aquele. Às seis em ponto, entra no restaurante, ainda vazio, e pede batatas. Enquanto aguarda a comida, surge Jörg, que se senta à sua mesa, sem ser convidado. Quando ele lhe conta que é de

Bochum, uma cidade perto da fronteira com a Holanda, ela percebe que não consegue visualizar os países capitalistas no mapa da Europa, enquanto que a localização da Rússia e da Polônia lhe é bem clara. “Eu nunca tinha ouvido um nome como ‘Bochum’ antes. Soava mais como uma tosse que o nome de uma cidade” (TAWADA, 2010, p. 13)<sup>67</sup>. Em vez de trazer as batatas, o garçom traz uma sequência de doses de vodca, e a estudante recorda-se que, no primeiro e terceiro mundo, o povo é anestesiado com álcool e drogas para não sentir fome. Em seguida, reflete: “Mas eu estava no segundo mundo. Por que eu recebia vodca em vez de batatas?” (TAWADA, 2010, p. 14)<sup>68</sup>. Jörg tenta persuadi-la a ir com ele para Bochum e ser uma pessoa livre. O convite não faz o menor sentido para ela e, nesse momento, percebe que o disparate que ouve vem de um homem estranho da metade inimiga do mundo.

‘Por que não quer vir comigo?’ [...] ‘A vida não tem sentido para mim em um lugar onde a comida não é boa.’ ‘Você vai se acostumar logo.’ ‘Eu não sei falar alemão.’ ‘Vai aprender rapidinho.’ Como não me ocorria mais nada para dizer, eu simplesmente gritei: ‘Quero ir para casa! Para casa! Para casa!’ Disto, eu ainda me lembro. Então, o cantor da banda levantou a voz e cantou: ‘Rossia, Rossia, Rossia, minha pátria!’ E as ondas gigantescas da melodia engoliram minha consciência. (TAWADA, 2010, p. 15-16)<sup>69</sup>

A estudante vietnamita não toma como critério o patrimônio arquitetônico ou a aparência luxuosa de instalações urbanas para medir a riqueza de um país. O alimento saboroso e em abundância tem para ela um significado maior de bem-estar e qualidade de vida. Apesar de estar em um país comunista, ela percebe imediatamente as diferenças entre o Vietnã e a Alemanha. Enquanto que no Vietnã a oferta de comida salta aos olhos, na Alemanha ela é quase imperceptível. Esta comparação rende-lhe uma primeira leitura do modo de vida dos alemães, os quais, diferente dos vietnamitas, não dão tanto valor à comida em abundância. Também fica claro, a seguir, que ela praticamente não tem noção alguma sobre os demais países da Europa que não pertencem ao bloco comunista, o que leva a crer que ela

<sup>67</sup> *Ich hatte noch nie den Namen “Bochum” gehört. Er klingt eher wie ein Husten und nicht wie ein Stadname.*

<sup>68</sup> *Ich befand mich aber doch in der Zweiten Welt. Warum bekam ich nur Wodka an Stelle von Kartoffeln?*

<sup>69</sup> *„Warum willst du nicht mit mir kommen?“ (...) „Ich finde, das Leben ist sinnlos, wenn mir das Essen nicht schmeckt.“ „Du gewöhnst dich schnell daran.“ „Ich kann nicht deutsch sprechen.“ „Du wirst es schnell lernen.“ Da ich nichts weiter zu sagen wusste, rief ich einfach: „Ich will nach Hause! Nach Hause! Nach Hause!“ Daran kann ich mich noch erinnern. Der Sänger der Musikband erhob dann seine Stimme und sang: „Rossia, Rossia, Rossia, meine Heimat!“ Und die gewaltigen Wellen der Melodie verschluckten mein Bewusstsein.*

não conhece outro mundo senão aquele pregado pela ideologia de seu país. O seu modo de vida é uma extensão de sua convicção política e ideológica, que atua como seu guia de leitura do restante do mundo. A liberdade prometida por Jörg não faz o menor sentido para ela, pelo fato de ela ter outra compreensão sobre o que é liberdade. Jörg representa os valores ocidentais baseados na liberdade e no bem-estar material do indivíduo, os quais ele julga serem bons para todos. Vale aqui assinalar o universalismo ocidental, discutido anteriormente, que pretende legitimar e impor esses valores de maneira universal, sem questionar as diferenças culturais e os diferentes modos de ver o mundo.

Ao ser levada, contra a sua vontade, para Bochum, para viver em um sistema político que ela abomina, em um país cuja língua ela não fala, o seu guia de leitura entra em ação. Nada escapa ao seu olho nu: as pessoas na rua, as vitrines, a comida gordurosa e salgada, os eletrodomésticos, o cotidiano de Jörg, seus amigos, o som da língua alemã. Tudo é estranho e novo e, de certa forma, incompreensível. O café é feito em “uma pequena máquina abaulada que cospe um líquido marrom para dentro de sua barriga transparente. Era café, apesar da aparência aguada e inferior” (TAWADA, 2010, p.18)<sup>70</sup>. Jörg tenta acalmá-la e lhe oferece o café da máquina, mas ela continua revoltada: “‘Não! Eu não quero um café fraco!’ Se você quisesse me oferecer café, você teria que importar grãos de café do Vietnã e torrá-los pacientemente” (TAWADA, 2010, p.18)<sup>71</sup>. Ela imagina então que os trabalhadores sul-americanos nas plantações de café devem ter sido explorados por alguma empresa europeia que comprou os grãos por uma bagatela. “Eu desejava secretamente que os espíritos dos trabalhadores menores de idade que haviam morrido na plantação de café aparecessem à noite para Jörg para atormentá-lo” (TAWADA, 2010, p. 19)<sup>72</sup>. Durante um passeio pela cidade, Jörg leva-a para conhecer as lojas e os restaurantes; porém, nada desperta o seu interesse:

---

<sup>70</sup> (...) eine kleine, dickbäuchige Maschine, die eine braune Flüssigkeit in ihren eigenen, durchsichtigen Bauch hineinspuckte. Das sollte Kaffee sein, auch wenn es so dünn und ärmlich aussah.

<sup>71</sup> “Nein! Ich will keinen schwachen Kaffee!” Wenn du mir Kaffee anbieten wolltest, müsstest du vietnamesische Kaffeebohnen importieren und sie geduldig rösten.

<sup>72</sup> Ich wünschte heimlich, dass die Geister der minderjährigen Arbeiter, die in der Kaffeeplantage gestorben waren, in der Nacht bei Jörg auftauchten, um ihn zu quälen.

Sentia minha língua embargada. Tudo que eu comia tinha gosto de gordura e sal. Os produtos nas lojas pareciam um amontoado de lixo cintilante. Sempre que Jörg se dirigia a mim, saía de minha boca a mesma pergunta, por que ele havia me trazido para cá. (TAWADA, 2010, p. 24)<sup>73</sup>

Embora o mundo de Jörg não consiga seduzi-la, ela continua apática ao seu lado e passa a viver como sua concubina. Para mantê-la presa a si, Jörg conta-lhe que ela está grávida dele. Para justificar sua permanência na Alemanha, ela envia uma carta aos pais, contando que recebeu uma bolsa de estudos para ficar na Alemanha. Em nenhum momento, ela conta a verdade com medo das possíveis críticas. Em sonho, ela faz o discurso planejado para Berlim, mas as reações dos ouvintes são negativas: “Você discursa bem, mas na verdade você não passa de uma esposa traidora que cobiça dinheiro estrangeiro e pare crianças como juro!” (TAWADA, 2010, p. 21)<sup>74</sup>. A protagonista é atormentada pelo conflito ideológico e político que se instalou em sua vida. Ela despreza o modo de vida superficial e industrializado em seu novo meio, no qual o preparo de bebidas e alimentos é mecanizado, o sabor é artificial e as vitrines exibem um amontoado de coisas inúteis. Suas convicções políticas são reafirmadas em tudo que observa. A falsa gravidez deixa-a paralisada, mas em seu íntimo não encontra consolo; pelo contrário, nada pode relevar ou justificar o fato de estar vivendo no sistema capitalista.

Pela sua lente comunista, ela transfere os elementos capitalistas para o seu contexto, conferindo-lhes uma nova roupagem. Ou seja, nesse instante, ocorre necessariamente uma releitura desses elementos, os quais adquirem uma nova escala de valores no contexto para o qual foram traduzidos. A tradução cultural que a estudante vietnamita faz do contexto de Jörg reafirma as suas convicções políticas, pois nada cabe em sua escala de valores; não há nada que possa ser absorvido, não há espaço para um ato antropofágico, por tudo ser inútil e vazio na sua interpretação. Embora ela não consiga fazer nada para mudar sua situação, com o seu olhar, com a sua leitura daquele contexto, ela mantém-se distante daquela realidade e leal às suas convicções.

---

<sup>73</sup> *Meine Zunge war wie gelähmt. Was ich auch aß, es schmeckte nach Fett und Salz. Die Produkte in den Warenhäusern sahen aus wie eine Ansammlung von glitzerndem Müll. Immer, wenn Jörg mich ansprach, kam aus meinem Mund dieselbe Frage, warum er mich hierher gebracht habe.*

<sup>74</sup> *“Du redest gut, in Wirklichkeit bist du aber nichts anderes als eine verräterische Ehefrau, die ausländische Währungen begehrt und Kinder wie Zinsen gebärt!”*

O fato de não falar a língua local também contribui para que ela permaneça alheia ao novo mundo. Certa vez, ao retornar tarde de um passeio, Jörg pergunta-lhe em alemão, o que ocorria cada vez com mais frequência, onde ela tinha andado até aquela hora. “Eu tentava não aprender essa língua. Meu medo era ficar presa para sempre a este lugar, se eu aprendesse a língua.” (TAWADA, 2010, p. 31)<sup>75</sup>. Nesta altura, Tawada expõe a força que a absorção de uma língua estrangeira tem sobre a identidade cultural do sujeito. A nova língua é este ente invisível que seduz e dá margem de atuação ao estrangeiro no novo contexto, além de proporcionar-lhe uma viagem para fora de si, de seu mundo. No caso da protagonista, ela não quer aprender a língua alemã para não adentrar no mundo de Jörg e, assim, correr o risco de trair os seus ideais, tornando a volta para casa impossível. Mas o som da língua alemã não passa despercebido por ela: “A língua alemã soava, da maneira como saía da boca de Anna, plástica e colorida. Ouvindo-a, eu tinha a sensação de estar passeando por uma paisagem ondulada” (TAWADA, 2010, p. 26-27)<sup>76</sup>. Jörg conta-lhe da existência de uma linha transiberiana de trem, de Moscou a Paris, que passava por Bochum; os trilhos passavam pela rua chamada Sete Planetas. Jörg descreve o caminho a ser feito e comenta que sua mãe já tinha feito o passeio até lá, para não ficar entediada em casa. “Fiquei surpresa que Jörg tivesse uma mãe. Por que ela ficava entediada na companhia dele? Era entediante ter um filho? Por que Jörg não me apresentava a ela, se casaríamos em breve?” (TAWADA, 2010, p. 33)<sup>77</sup>. Na Rua dos Sete Planetas, ela encontra os trilhos enferrujados e uma mulher misteriosa (que mais tarde, será reconhecida como a atriz dos filmes); ao longe, um trem aproxima-se, e a mulher misteriosa deita-se sobre os trilhos. A protagonista encontra uma alavanca enferrujada que ela consegue acionar, fazendo o trem parar. Ela aproveita a confusão e sobe no trem para finalmente voltar para casa. No trem, ela encontra uma mulher sozinha em um compartimento que se dirige a ela em sua língua. Sua compatriota chama-se Ai Van, que, ainda criança, emigrara com sua família para a França e era casada com um francês. Era a primeira vez que falava com uma emigrante que ainda vivia no exterior.

<sup>75</sup> *Ich versuchte, diese Sprache nicht zu lernen. Denn ich hatte Angst, durch sie für immer an den Ort gefesselt zu werden.*

<sup>76</sup> *Die deutsche Sprache klang, so wie sie aus dem Mund von Anna herauskam, plastisch und bunt. Beim Zuhören hatte ich das Gefühl, durch hügelige Landschaften spazieren zu gehen.*

<sup>77</sup> *Ich war überrascht, dass Jörg eine Mutter hatte. Warum hatte sie sich bei Jörg gelangweilt? War es langweilig, einen Sohn zu haben? Warum wollte Jörg mich ihr nicht zeigen, wenn wir bald heiraten würden?*

Até então, eu sempre havia imaginado que todos os emigrantes eram em menor ou maior grau ricos, gordos e egoístas com fetiche por sapatos e móveis. Que se podia reconhecê-los pelo olhar frio com o qual julgavam as outras pessoas segundo suas roupas. Mas eu não podia afirmar isso de Ai Van. Ela poderia muito bem ser uma de minhas amigas. (TAWADA, 2010, p. 39)<sup>78</sup>

Na passagem acima, a ideia pré-concebida da protagonista acerca de emigrantes que permanecem no exterior é desconstruída pela leitura que faz de Ai Van. Ela consegue relativizar o seu ponto de vista, pelo fato de ter perdido um pouco de suas raízes, apesar de lutar incessantemente contra isso. Embora esse comentário não seja suficiente para traçarmos o perfil de Ai Van, sabemos que ela sente compaixão e acolhe a protagonista.

O trem põe-se em marcha e, quando fica sabendo que estão indo em direção a Paris, a protagonista entra em pânico, mas consegue administrá-lo, ao refletir que Paris fora o berço da Revolução Francesa e ao recordar-se de sua tia contando-lhe, quando era criança, que o Vietnã já fora um território francês: Paris já pertencera ao seu país. A lembrança evocada da infância, na qual os papéis de colonizador e colonizado são invertidos, é, muitas vezes, o mecanismo utilizado pela protagonista para sobreviver ao ambiente hostil. Embora ela esteja em desvantagem, perdida em um país desconhecido, sem conseguir voltar para casa, ela consegue se colocar nesse mundo, subvertendo, por assim dizer, os papéis e o valor das coisas: estranhos, são os outros, não ela.

### 3.2 ESTAÇÃO DE CHEGADA: SEM PALAVRAS

A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma à minha volta, à medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no interstício, livre de todo sentido pleno. (BARTHES, 2007, p. 17-18)

Com o dinheiro e o contato de alguns conhecidos de Ai Van no bolso, a protagonista chega a Paris. Anônima e sem falar a língua, ela depende agora de sua capacidade de traduzir o novo contexto à sua volta. Ela observa atentamente as ruas, os prédios e testemunha uma cena que se desenrola: um homem se aproxima

---

<sup>78</sup> *Ich hatte mir bis dahin gedacht, alle Auswanderer wären mehr oder weniger reich, fett und egoistisch und hätten fetischistische Beziehungen zu Schuhen und Möbeln. Man würde sie sofort an dem kalten Blick erkennen, mit dem sie ihre Mitmenschen nach ihren Kleidern beurteilten. Aber das konnte ich von Ai Van nicht behaupten. Sie hätte genauso gut eine meiner Freundinnen sein können.*

de duas mulheres e balança cédulas de dinheiro para uma delas. Ela pega-o pelo braço e leva-o a uma casa antiga. A protagonista conclui que a mulher deve alugar quartos e lembra-se das palavras de seu professor que ter um teto sobre a cabeça era um direito humano, mas que no capitalismo isso tinha se tornado uma fonte de renda. Ela decide então imitar o gesto daquele homem e balança as suas cédulas para a outra mulher, apontando para o prédio. A confusão causada pela leitura ingênua da protagonista é, por sua vez, mal interpretada pela prostituta que, hesitante, concorda em levá-la a um quarto. O choque entre esses dois mundos resulta primeiramente em uma interpretação errônea do contexto de cada uma delas. Cada uma traduz a situação de acordo com as marcas que carrega, sua história, suas perspectivas. Porém, Marie, a prostituta, dá “abrigo ao estrangeiro”<sup>79</sup> e hospeda a protagonista no porão onde mora.

A vida como estrangeira ilegal em um país cuja língua não fala torna-se um problema. Ela não consegue comunicar-se com Marie e sente-se um estorvo, pois não compactua com a ideia de vender seu corpo, o que, a seu ver, era uma doença capitalista. Nas ruas da cidade, ela não encontra sossego; algum policial poderia achá-la suspeita e perguntar pelo seu passaporte. “Eu tinha me tornado uma criminosa sem ter tido a intenção de fazer algo de errado” (TAWADA, 2010, p. 50)<sup>80</sup>. No cinema, ela encontra o abrigo que procura e entra em diálogo com a atriz dos filmes, como vemos na passagem a seguir:

Na tela, não era eu, mas outras pessoas que interpretavam o papel de suas vidas. Eu não conseguia me imaginar como uma personagem que vive em Paris. Em vez disso, eu podia pela primeira vez imaginar concretamente a postura que meu corpo tinha antigamente, por exemplo, como eu, em Bochum, observava da cama as paredes. O quarto de dormir em ‘Repulsion’ me mostrou isto. Com a diferença que não era eu deitada na cama, mas ELA. (TAWADA, 2010, p. 51)<sup>81</sup>

Os diferentes papéis interpretados por Deneuve apresentam diferentes mulheres, todas elas, estranhas ao mundo da protagonista. Segundo Ivanovic (2015), a função dessas mulheres estranhas, às quais Tawada recorre em suas

<sup>79</sup> Refiro-me aqui à função ética da tradução, designada por Antoine Berman como “o abrigo ao estrangeiro” ou “albergue”. (SILVA, 2008, p. 45).

<sup>80</sup> *Ich war kriminell geworden, ohnde die Absicht gehabt zu haben, etwas Schlechtes zu tun.*

<sup>81</sup> *Auf der Leinwand spielte nicht ich, sondern andere Menschen spielten ihr Leben. Ich konnte mir mich selbst nicht als eine Figur vorstellen, die in Paris lebte. Dafür konnte ich mir meine Körperhaltungen von früher zum ersten Mal bildlich vorstellen, zum Beispiel, wie ich in Bochum vom Bett aus die Wände betrachtete hatte. Das Schlafzimmer in “Repulsion” zeigte mir das. Es war nur nicht ich, die im Bett lag, sondern SIE.*

obras, é a de introduzir a protagonista em uma língua e em um mundo estranhos, sendo que o esclarecimento sobre especificidades culturais tem menos peso, estando a fala corporal em primeiro lugar, pois ela, além de ser nova para a protagonista, será determinante para a sua existência neste novo contexto. Para Tawada, o vínculo entre corpo e língua é mais importante que o vínculo entre língua e sentido. Da mesma forma, Roland Barthes, em seu livro *Império dos Signos*, no qual relata suas impressões de viagem sobre o Japão, afirma que

Não é a voz (com a qual identificamos os 'direitos' da pessoa) que comunica (comunicar o quê? nossa alma – forçosamente bela – nossa sinceridade, nosso prestígio?), é o corpo todo (os olhos, o sorriso, a mecha, o gesto, a roupa) que mantém conosco uma espécie de balbúcio, ao qual o perfeito domínio dos códigos tira todo caráter regressivo, infantil. (BARTHES, 2007, p. 18)

No capítulo três, intitulado *Tristana* (“Tristana, uma paixão mórbida”, Dir. Luis Buñuel, 1970), a protagonista já está morando com Ai Van e seu marido. O casal incentiva-a a aprender a língua para poder se estabelecer na França. A protagonista quer aprender a língua, estudar filosofia na universidade e regularizar sua situação como estrangeira, mas as sessões de cinema parecem afastá-la de seu propósito. Suas idas diárias ao cinema começam a preocupar Ai Van, que se comporta como se fosse sua mãe. Quando Ai Van pergunta por que ela vai ao cinema se não entende francês, a protagonista pensa: “Eu não contei a ela que Tristana tinha sua linguagem corporal e que por isso também podia se comunicar sem usar a língua” (TAWADA, 2010, p. 67)<sup>82</sup>. A protagonista de Tawada, assim como Barthes em sua viagem pelo Japão, desvendam o novo ambiente não por meio da língua falada ou escrita; talvez fosse mais correto dizer que o ambiente estranho (neste caso, Paris e Japão) os colocou

em situação de escritura. [...] A escritura é, em suma e à sua maneira, um *satori*: o *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência. (BARTHES, 2007, p. 10, grifos do autor)

---

<sup>82</sup> *Ich verriet ihr nicht, dass Tristana ihre eigene Gebärdensprache hatte und daher auch ohne ihre Zunge kommunizieren konnte.*

Estar envolto em uma língua estranha sem entendê-la é como “desfazer nosso ‘real’ sob o efeito de outros recortes, de outras sintaxes; descobrir posições inéditas do sujeito na enunciação, deslocar sua topologia; numa palavra, descer ao intraduzível” (BARTHES, 2007, p. 11). Assim, as sessões de cinema nas quais a protagonista não entende uma palavra são uma incursão para fora da língua. Enquanto está na sala de cinema, imersa na escuridão, ela paira sobre o “abismo do nada”, aquele abismo descrito pelo filósofo Vilém Flusser, que se abre quando se traduz de uma língua para outra; a protagonista desce ao intraduzível e experimenta o “vazio da fala”, no qual ela encontra uma linguagem isenta de palavras, mas que para ela faz todo sentido. A frase de Barthes na epígrafe deste capítulo “vivo no interstício, livre de todo sentido pleno” sintetiza o estado em qual a protagonista vive a maior parte do tempo. É na sala de cinema, neste interstício livre de sentido pleno e óbvio, que a protagonista traduz o desconhecido em algo compreensível; o “vazio da fala”, neste caso em tela, possibilita a alienação do *self* para que possa ocorrer o reconhecimento do outro, o encontro com a alteridade, como vimos nas considerações de Homi Bhabha. Assim, a protagonista descreve como se sente na sala de cinema:

Minha pessoa sumiu no escuro da sala de cinema, restando apenas minha retina luminosa, sobre a qual se refletia a tela de projeção. Não havia mais uma mulher que se chamava ‘eu’. Pois, você era para mim a única mulher, minha presença não contava. (TAWADA, 2010, p. 54)<sup>83</sup>

No capítulo cinco, intitulado *Indochina*, o filme conta a relação entre Elaine (Deneuve), francesa e herdeira de uma plantação, e Camille, vietnamita e sua filha adotiva, as quais se apaixonam pelo mesmo homem, durante o conturbado período de transição de colônia para país independente no Vietnã. O filme gera discussões acirradas entre a protagonista, Ai Van e Jean. Primeiramente, ao refletir sobre o título do filme (*Indochina*), a protagonista faz a seguinte observação: “A palavra lembrava um prato à base de *tofu* que não deu certo. Não se referia à Índia nem à China, mas a nós. De onde tiraram uma palavra como essa?” (TAWADA, 2010, p. 90)<sup>84</sup>. Ao contar o enredo do filme para Ai Van, a protagonista conclui dizendo que o filme

<sup>83</sup> *Meine Person verschwand im Dunkel des Kinosaals und es blieb nur noch meine brennende Netzhaut, auf der sich die Leinwand reflektierte. Es gab keine Frau mehr, die “ich” hieß. Denn Sie waren für mich die einzige Frau, mich gab es also nicht.*

<sup>84</sup> *Das Wort klang wie ein missgelungenes Tofugericht. Es ging weder um Indien noch um China, sondern um uns. Wie kam man damals auf so eine Bezeichnung?*

representava adequadamente de maneira crítica o período final da colônia e que tornava a revolução plausível. Ai Van retruca dizendo que liberdade e independência eram um produto francês, e Jean afirma que independência era algo muito abstrato, que o mais importante era não ser morto e tornar-se o mais rico possível. Com raiva, a protagonista deixa o apartamento e vai ao cinema que para ela já se transformou numa espécie de mãe: “A entrada do cinema recebeu-me como os braços de uma ‘Ma’. Ela nunca me rejeitava, nem mesmo nesse dia, embora eu já tivesse visto o filme três vezes” (TAWADA, 2010, p. 91)<sup>85</sup>. Segundo Hansjörg Bay (2010), o cinema desempenha para a jovem vietnamita um papel diferente daquele da máquina de escrever que serviu como “mãe-língua” para a narradora de Tawada em *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*. Embora a protagonista faça a sua leitura crítica dos filmes, a sua dependência da “mãe-cinema” tem um efeito regressivo e não emancipativo. A relação mãe-filha é complementada pela figura de Deneuve, mais especificamente, neste filme, pois a protagonista incorpora o papel da filha adotiva, como nesta cena em que a mãe dá pedaços de manga na boca de sua filha adotiva: “Eu quero comer manga. Faz cinco anos que não comi mais nenhuma manga. Dá um pouquinho de manga prá mim também! Me dá! Prá mim, prá mim! Meu jeito de falar é infantil quando me dirijo a você.” (TAWADA, 2010, p. 86)<sup>86</sup>.

Se por um lado, a relação da protagonista com o cinema pode ser interpretada como uma relação de dependência entre mãe e filha, por outro lado, a palavra *Ma* utilizada por Tawada, adquire no contexto cultural japonês uma dimensão muito maior. O *Ma* é um conceito presente em distintos setores da cultura nipônica e manifesta-se como o “espaço intermediário”, “intervalo”, “entre-espaço” (OKANO, 2013-2014, p. 150). Dessa forma, o *Ma* valoriza um espaço não assinalado, por exemplo, o espaço em branco no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, assim como espaços intermediários que se situam entre o interno e o externo, o público e o privado, como é o caso da constituição das casas japonesas tradicionais que possuem uma varanda chamada *engawa*, que atua como espacialidade intermediária entre o jardim e a construção. Assim, o *Ma* origina-se da ideia de um espaço vazio e, como espaço vazio, comporta a potencialidade de algo acontecer ou não.

---

<sup>85</sup> *Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer “Ma”. Sie lehnte mich nie ab, auch nicht an diesem Tag, obwohl ich den Film schon dreimal gesehen hatte.*

<sup>86</sup> *Ich möchte wieder Mango essen. Schon seit fünf Jahren habe ich keine mehr gegessen. Gib mir auch ein bisschen Mango! Gib mir! Mir, mir, mir! Meine Sprache wird kindlich, wenn ich Sie anspreche.*

O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao ‘vazio’, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. (OKANO, 2013-2014, p. 151, grifo da autora)

Nesse sentido, a concepção de espaço na cultura japonesa afasta-se da lógica ocidental de dualidade, valorizando aquele espaço que está entre duas instâncias no qual a ambivalência entre dois lados opostos pode ser vivenciada. O *Ma* compõem assim o terceiro elemento excluído do pensamento ocidental que tem a potencialidade de ser “simultaneamente um e outro” ou “ser nem um, nem outro” (OKANO, 2013-2014, p. 151).

Nesse sentido, o cinema também pode assumir a dimensão do *Ma* japonês, pois ele revela-se como um espaço intervalar no qual a protagonista pode estar tanto dentro como fora da sociedade capitalista; ele a abriga e ao mesmo tempo a introduz nessa sociedade através do filmes, atuando como um elo de ligação entre o exterior e o interior, entre o público e o privado na sua vida. Como observado anteriormente, a protagonista encontra nas salas de cinema um “[...] interstício, livre de todo sentido pleno” (BARTHES, 2007, p. 18), no qual experimenta o “vazio da fala”; assim, os filmes em francês cuja língua ela não entende tem a potencialidade do vazio do *Ma* de gerar algo novo, neste caso, a leitura que a protagonista faz do filme através da linguagem corporal das personagens interpretadas por Deneuve. O cinema torna-se o “entre-lugar” de Bhabha, que, assim como a noção do *Ma*, evidencia um espaço que se forma exatamente entre duas culturas; um espaço que está além da lógica dual.

Após assistir ao filme *Belle de Jour* (“A Bela da Tarde”, Dir. Luis Buñuel, 1967), que no livro é o título do capítulo 7, no qual Deneuve é Séverine, uma mulher burguesa casada com um médico, que passa suas tardes trabalhando em um bordel, ela projeta a experiência vivida no cinema sobre as mulheres anônimas que observa nas ruas, sempre preocupadas em irradiar um erotismo, controlado pelo comprimento nem curto nem longo demais da saia. Também essas burguesas decentes poderiam ser engolidas pelo reflexo do sol, refletido sobre a mesa metálica de um café, e fazer coisas impensáveis em troca de dinheiro, como comer pomos-de-adão enormes ou a pele calosa de calcanhares. A “fábrica de sonhos” visitada pela protagonista diariamente torna-se uma necessidade, um vício, de onde retira a imaginação frenética para contemplar o mundo exterior do qual recusa-se a fazer

parte. Ainda durante o filme em questão, ela observa pelo seu olho comunista desta vez a configuração do bordel e comenta:

Eu não sabia como era chamado esse salão no qual mulheres jogam carta e esperam por homens esquisitos. Eu pesquei a palavra ‘maison’ e depois algo como ‘publique’. Uma casa pública para mim, seria, por exemplo, um museu ou uma biblioteca onde qualquer pessoa pode ir. Eu tinha aprendido na escola que uma sociedade capitalista era toda ela um grande bordel. Uma mulher que trabalha num bordel seria então um componente natural dessa sociedade. (TAWADA, 2010, p. 116)<sup>87</sup>

Ainda no capítulo 7, a protagonista conhece, através de um cinéfilo chamado Charles, o cirurgião e vietnamita emigrado para a França chamado Tuong Linh, que quer se casar com ela, mas a sua situação como estrangeira ilegal é o impasse que precisa ser contornado para que possam se casar. Tuong Linh conhece Heron, um pintor japonês, que vende passaportes japoneses roubados (aqui, Tawada faz uma breve alusão ao estereótipo amplamente difundido de que todos os asiáticos possuem a mesma fisionomia, como comentado no conto *Perusona*). O plano é casar na Tailândia e voltar para a França casados, com os papéis legalizados. Mas o plano não dá certo. Ao passar pelo controle de passaportes, ela é descoberta e levada pelos oficiais. Sem saber o que fazer, ela finge ter perdido a memória, uma estratégia, certa vez, sugerida por Ai Van. Ela é internada e interrogada por agentes franceses, mas, como não entende a língua, responde com palavras aleatórias em francês para acentuar sua insanidade mental. Quando são trazidos dois vietnamitas para interrogá-la, ela fica nervosa, mas para a sua surpresa, as palavras não a perturbaram: “Eu consegui desviar minha atenção das frases em vietnamita como quem ouve uma cantiga de ninar vinda de longe, cujo significado, apesar de conhecê-lo, não despertava mais meus sentimentos”<sup>88</sup> (TAWADA, 2010, p. 129).

A partir do capítulo 8, intitulado *Si c’était à refaire* (“Se tivesse que refazer tudo”, Dir. Claude Lelouch, 1976), a trama do filme se confunde cada vez mais com as situações vividas pela protagonista. Nesse filme, a que ela assiste na clínica em que está internada, Deneuve é uma presidiária que quer a todo custo engravidar

<sup>87</sup> *Ich wusste nicht, wie man diesen Salon bezeichnete, in dem Frauen miteinander Karten spielten und auf seltsame Männer warteten. Ich schnappte das Wort „maison“ auf und danach so etwas wie „publique“. Ein öffentliches Haus wäre für mich zum Beispiel ein Museum oder eine Bibliothek, wo jeder Mensch hingehen konnte. Ich hatte in der Schule gelernt, dass eine kapitalistische Gesellschaft insgesamt ein Bordell sei. Demnach wäre eine Frau, die in einem Bordell arbeitet, ein natürlicher Bestandteil dieser Gesellschaft.*

<sup>88</sup> *Ich konnte bei den vietnamesischen Sätzen weghören wie bei einem Wiegenlied aus der Ferne, dessen Bedeutung mir zwar bekannt war, das aber keinen Zugang zu meinem Gefühl mehr hatte.*

para ter alguém quando sair da prisão. Ela simula uma tentativa de suicídio e é levada ao hospital presidiário, onde um enfermeiro atende o seu pedido. A protagonista, num surto, sai correndo da clínica, imagina estar grávida e relembra o filme *Indochina*, no qual a atriz fica para trás com o neto de sua filha adotiva: “Eu queria abandonar meu filho em frente à tela e deixar o cinema, o que significava deixar Paris” (TAWADA, 2010, p.132)<sup>89</sup>. A protagonista vaga pelas ruas de Paris, come restos de comida encontrados no lixo, até acabar no porão onde morou com Marie. Ela volta a frequentar as salas de cinema e, novamente, o seu vínculo com o cinema é enfatizado: “Somente na escuridão do cinema, eu estava protegida dos olhares alheios. Meu cinema era uma ‘Ma’, ela me tinha dentro de sua membrana mucosa. Ela me protegia do sol, do poder da visibilidade.” (TAWADA, 2010, p. 138)<sup>90</sup>. A protagonista volta à estaca zero, de onde iniciou sua jornada, e a realidade como estrangeira ilegal volta a fazer parte do seu cotidiano. Ela é abordada por um grupo de estudantes universitários para fazer parte de um grupo de teatro no qual assumiria o papel de uma estrangeira; porém, após alguns ensaios, ela precisa abandonar o grupo por estar sendo procurada pela polícia. O grupo, quando fica sabendo de sua situação ilegal, dispensa-a sem hesitar. A protagonista mergulha então no alcoolismo e evoca cenas do filme *Place Vendôme* (Dir. Nicole Garcia, 1998), no qual Deneuve interpreta Marianne, uma alcoólatra casada com Vincent Malivert, um importante joalheiro da praça Vendôme. Na rua, ela ouve de três turistas vietnamitas que Berlim mudara muito desde a queda do muro e que Saigon já não era mais a mesma cidade. Ela segue os turistas até o Instituto Goethe, onde conhece a bibliotecária, Sra. Finder: “Nos olhos da Sra. Finder, que usava esses óculos, eu finalmente me tornei uma pessoa que podia tocar em livros e que não precisava mais fugir” (TAWADA, 2010, p. 163-164)<sup>91</sup>. Através da Sra. Finder, a protagonista reencontrará Jörg, que soube do paradeiro dela em Paris, devido a um anúncio publicado por Tuong Linh em um jornal de Bochum à procura da protagonista. Nessa altura, fica claro que ela chegou a Berlim Oriental em 1988, tendo ficado alheia ao desmantelamento da União Soviética e dos países

---

<sup>89</sup> *Ich wollte mein Kind vor der Leinwand aussetzen und das Cinéma verlassen, was bedeutete, Paris zu verlassen.*

<sup>90</sup> *Nur in der Dunkelheit des Cinéma war ich geschützt vor den Blicken der anderen. Mein Cinéma war eine „Ma“, sie packte mich ein in ihre Schleimhaut. Sie schützte mich vor der Sonne, der Macht der Sichtbarkeit.*

<sup>91</sup> *In den Augen von Frau Finder, die diese Brille trug, wurde ich endlich zu einem Menschen, der Bücher berühren durfte und nicht immer fliehen musste.*

comunistas no Leste Europeu durante os anos em que passou nas salas de cinema da França. Ela retorna com Jörg para Bochum e, no penúltimo capítulo intitulado *Est, Ouest* (“Vida Prometida”, Dir. Régis Wargnier, 1999), aparecem os dois assistindo ao filme em questão em um cinema de Bochum. O enredo do filme mais uma vez está relacionado indiretamente à situação da protagonista. Ele situa-se em 1946, quando Stalin propõe anistia aos russos que emigraram para o Ocidente, oferecendo passaporte soviético e a oportunidade de participar da reconstrução da URSS. O jovem médico, Alexei regressa à União Soviética com a esposa francesa e o filho. Mas ao chegar, a recepção de Stalin não é a que se esperava, muitos são executados ou enviados para campos de trabalho forçado. Alexei e a sua família escapam e são enviados para Kiev, porque as autoridades russas têm planos para o jovem médico. Quando um grupo de teatro francês, liderado pela famosa atriz Gabrielle Develay (Deneuve), chega a Kiev em tournée, Marie vê no grupo a chance de fugir.

A mensagem do filme reafirma a derrocada do comunismo soviético e enfatiza o valor da liberdade nos países ocidentais. Deneuve aparece como a mediadora da fuga de Marie para a França. Ao ver a atriz no filme, a protagonista reconhece-a como a mulher que se deitou sobre os trilhos do trem, possibilitando sua fuga de Bochum. Mas, como sabemos, a fuga transcorreu para a direção errada – em vez de Moscou, para Paris. Nesse momento, a protagonista dirige-se à atriz e pergunta: “Qual liberdade você queria me prometer naquela ocasião?” (TAWADA, 2010, p.175)<sup>92</sup>. O conceito de liberdade defendido por Jörg no início do romance ressurgue agora no filme, sendo representado por Deneuve. Marie atravessa a fronteira, dormindo num carro, assim como a protagonista, que foi levada desacordada num carro para a Alemanha Ocidental. Marie e a protagonista têm em comum o desejo de voltar para casa, para a normalidade de suas vidas. Porém, a protagonista fica presa em um espaço que se recusa a ser definido local e temporalmente. Durante o filme, ela irrita-se com a história apresentada:

Há alguém atrás da tela que quer sugerir algo a Jörg e aos outros espectadores. Jörg, você é algo melhor que um trabalhador, Jörg, você é um homem livre. Quem diz isto? O autor? O diretor? O produtor? Como se

---

<sup>92</sup> *Welche Freiheit wollten Sie mir damals versprechen?*

chamam os covardes que se escondem atrás da tela? (TAWADA, 2010, p. 171)<sup>93</sup>

O conceito de liberdade difundido no Ocidente capitalista é uma mentira, uma ilusão aos olhos da protagonista. Ela interroga a entidade que está por trás das afirmações tidas como legítimas por Jörg. O inconformismo da protagonista frente ao fim do comunismo pregado pelo capitalismo é também uma crítica à proliferação de dogmatismos que defendem a democracia liberal ocidental como ponto final da evolução sociocultural humana e a forma final do governo humano, como em “O Fim da História e o Último Homem” (FUKUYAMA, 1989). Segundo o livro, após a destruição do fascismo e do socialismo, a humanidade teria atingido o ponto culminante de sua evolução com o triunfo da democracia liberal ocidental sobre todos os demais sistemas e ideologias concorrentes. O livro citado acima é criticado por Derrida em *Espectros de Marx* (1994), livro no qual contraria a ideia de que Marx está definitivamente enterrado sob os escombros do Muro de Berlim e afirma que é preciso negociar com o seu espectro, ou seja, reler Marx. Em uma entrevista concedida ao jornalista Juremir Machado da Silva, na qual Derrida fala sobre a publicação do livro citado acima, ele afirma:

Cheguei à conclusão que era preciso dizer ‘atenção’ e não integrar o coro dos que enterram Marx sem muita reflexão. Não podemos esquecer a herança – o espírito de Marx – que ainda hoje é capaz de favorecer a vigilância crítica. Há na herança de Marx algo que, se utilizado com prudência e atualização, nos ajudará a analisar o novo dogma econômico e político do mundo. (DERRIDA apud SILVA, 2013)<sup>94</sup>

A crítica ao capitalismo desenvolvida por Yoko Tawada neste romance é uma crítica à encenação que nos é vendida diariamente de que somos livres em nossas escolhas. Pois toda escolha está pautada em um sistema sobre o qual não temos uma influência direta por estarmos na parte inferior da pirâmide que o constitui. Ao ser perguntada, em uma entrevista, se a impotência da protagonista em *Das nackte Auge* está ligada ao fato de não falar a língua, Tawada responde:

<sup>93</sup> *Es gibt jemanden hinter der Leinwand, der Jörg und den anderen Zuschauern etwas einreden will. Jörg, du bist etwas Besseres als ein Arbeiter, Jörg, du bist ein freier Mensch. Wer sagt das? Der Autor? Der Regisseur? Der Produzent? Wie heißen die Feiglinge, die sich hinter der Leinwand verstecken?*

<sup>94</sup> Entrevista cedida ao jornalista Juremir Machado da Silva: “Velhas entrevistas, Derrida e o Marxismo”. 25 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/ju-remirmachado/2013/04/4094/velhas-entrevistas-derrida-e-o-marxismo/>> Acesso em: 16 de setembro de 2018.

Pelos olhos comunistas da vietnamita, eu quis olhar o mundo capitalista. Ela não consegue fazer uma revolução ou dizer sua opinião, ela permanece embaixo nesta sociedade. Mas o seu olhar coloca tudo de ponta-cabeça. É isto, o que eu posso fazer. Nós estamos na parte de baixo da sociedade e não temos como mudar a política. [...] Mas, no momento em que eu mostro o quanto várias coisas da vida luxuosa em Paris podem parecer inúteis, quando elas são observadas por um outro olho, eu inverte algo. A protagonista, apesar de tudo, é poderosa. (TAWADA, 2009)<sup>95</sup>

Se, de um lado, Derrida considera que é preciso reler Marx a fim de fortalecer o espírito crítico, do outro lado, Tawada evoca a figura de Marx pelo olhar comunista da protagonista, criando uma trama em que a tradução cultural permite uma releitura do capitalismo e de valores difundidos por nações ocidentais industrializadas. Tawada demonstra em sua obra que “a tradução é a natureza performativa da comunicação cultural” (BHABHA, 2013, p. 313). A confrontação de dois mundos distintos e de suas diferenças culturais evidencia a atuação da tradução como encenação da diferença cultural. Segundo Wagner (2009):

Vou tentar uma paráfrase: oferecer à diferença cultural um palco significa torná-la o mais visível possível em sua estrangeiridade e, por meio desta visibilidade, pelo menos, aproximá-la à inteligibilidade e à traduzibilidade. O fato de permanecer um >resto< que se esquia de uma compreensão, é o aspecto espantoso deste processo. (WAGNER, 2009, p. 6, grifo da autora)<sup>96</sup>

Além da tradução cultural, Yoko Tawada aponta ainda para outras questões inerentes à condição de “ser estrangeiro”. Se, por um lado, a protagonista permanece imersa no mundo do cinema e alheia ao mundo real, sem conseguir se integrar à sociedade, por outro lado, a sala de cinema torna-se uma espécie de microcosmos da sociedade da qual precisa se inteirar como estrangeira. É da atriz dos filmes e de seus personagens vividos que a personagem de Tawada retira o

<sup>95</sup> *Durch die Augen der Vietnamesin, die kommunistisch eingestellt sind, wollte ich die kapitalistische Welt betrachten. Sie schafft es nicht, eine Revolution zu machen oder ihre Meinung zu sagen, sie bleibt unten in dieser Gesellschaft. Aber ihr Blick stellt alles auf den Kopf. Und das ist es, was ich machen kann. Wir stehen ja unten in der Gesellschaft und können niemals die Politik ändern. (...) Aber indem ich zeige, wie wertlos viele Dinge aus dem Luxusleben in Paris aussehen können, wenn man sie durch ein anderes Auge betrachtet, drehe ich etwas um. Die Hauptfigur ist trotzdem machtvoll.* "Fremd sein ist eine Kunst" Interview mit Yoko Tawada | Heimatkunde migrationspolitisches Portal. 19 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>>. Acesso em: 16 de setembro de 2018.

<sup>96</sup> *Ich versuche eine Paraphrase: der kulturellen Differenz eine Bühne zu bieten, heißt sie in ihrer Fremdheit äußerst sichtbar zu machen und sie durch diese Sichtbarkeit der Intelligibilität und Übersetzbarkeit zumindest anzunähern. Dass dabei ein >Rest< bleibt, der sich der Verständlichkeit entzieht, macht das Unheimliche dieses Prozesses aus.* "Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept". 23 de julho de 2009. Disponível em: <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagne%20r2.pdf>>. Acesso em: 16 de setembro de 2018.

conhecimento e a linguagem da qual precisa para compreender o seu novo contexto. Embora a personagem de Tawada não se torne independente e não se desenvolva socialmente na trama (principalmente, pelo fato de não aprender a nova língua), permanecendo uma estrangeira ilegal e dependendo da boa-vontade de estranhos, ela inaugura à sua maneira uma linguagem própria que interroga as convenções daquilo que é tido como “normal”.

No trajeto percorrido pela protagonista ao longo do livro, encontramos a construção de uma forma de comunicação inusitada que abre mão da linguagem escrita e falada para retornar à linguagem corporal, livre de sentido pleno, mas repleta de possíveis interpretações. Este retorno a uma linguagem adâmica na qual a comunicação está muito mais vinculada ao significante que ao significado é também defendida por Roland Barthes em *O Grau Zero da Escrita* (2004), em cuja obra o “grau zero da escrita” é contraposto à noção clássica de literatura que se apoia num determinismo histórico e social e que recorre a recursos estilísticos e gramaticais perpassados por fortes índices ideológicos. A escrita no grau zero abole a comunicação para afirmar-se independente, intransitiva. Nesse sentido, a escritura segundo Barthes não é entendida como um ato de comunicação, mas como o rompimento do uso habitual de signos verbais, liberando assim as virtualidades da língua. A escritura barthesiana está mais para uma atividade poética, neutra, intransitiva do que para uma relação entre escritor e mundo. Metaforicamente, a personagem de Tawada desce ao grau zero da escrita, onde a comunicação é abolida para dar lugar a uma poética dos signos, onde as imagens falam por si, em uma linguagem plural de sentido. É neste nicho representado pelo cinema que a personagem de Tawada sente-se independente e “intransitiva” por se encontrar em uma zona de sentido aberto e por se negar a repetir o paradigma ditado por uma ideologia majoritária.

#### 4 VATER TELEFONIERT MIT DEN FLIEGEN [“PAPAI TELEFONA COM AS MOSCAS”]

Como vimos no capítulo anterior dedicado a Herta Müller e à composição de sua obra, a biografia ficcionalizada, a subjetividade poetológica e a sua postura de oposição são traços marcantes em sua escrita des-locada. A subjetividade que emerge de seu texto é o elemento estético que se sobressai em sua prosa literária. Palavras aparentemente fora de contexto conferem ao seu texto o efeito poético e a densidade tão peculiares para a sua obra. Herta Müller joga com a carga semântica das palavras, criando construtos imagéticos a partir da junção de palavras para obter o efeito que se aproxime ao máximo daquilo que foi vivenciado.

Neste capítulo, queremos discutir o livro de colagens *Vater telefoniert mit den Fliegen* [Papai telefona com as moscas] e verificar a partir de uma análise comparatista o quanto a composição linguística e artística das colagens está entrelaçada com a “escrita-entre-mundos” de Herta Müller. Interessa-nos também verificar a linguagem criada por essas colagens cuja plasticidade é carregada de signos linguísticos, metáforas e metonímias. Não é nossa intenção investigar ou definir o gênero literário desta obra, tema este que gera discussões entre teóricos literários, pois para a própria autora é apenas “[...] uma forma de escrever, nada mais.[...] Então eu percebi o quanto as palavras escolhidas e combinadas transmitiam.” (MÜLLER, 2012)<sup>97</sup>.

Herta Müller apresentou suas colagens pela primeira vez ao público em 1991. Seus três primeiros volumes de colagens foram publicados respectivamente em 1993, 2000 e 2005. Desde então, suas colagens já foram expostas em várias mostras artísticas. *Vater telefoniert mit den Fliegen* foi publicado em 2012 e seu título remete-nos a outros títulos peculiares de obras da autora como *Sempre a mesma neve, sempre o mesmo tio* (2012) ou *O rei se inclina e mata* (2003) e, sempre que terminamos de ler, o título adquire a dimensão de uma história de vida. O ensaísmo autobiográfico é transposto para as colagens através de palavras-imagens, isto é, as palavras recortadas em cores, fontes e tamanhos diferentes conferem ao texto o tom que pode ser poético, enigmático ou narrativo. Se, em sua prosa poetológica, o

<sup>97</sup> (...) eine Art zu schreiben, sonst gar nichts.(...)Dann habe ich gemerkt, wie viel die zusammengesuchten Wörter hergeben. Spiegel-Gespräch, „Ich habe die Sprache gegessen“. 27 de agosto de 2012. Der Spiegel 35/2012. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

abstrato assume contornos com as palavras, em sua coleção de colagens, a materialidade das palavras recortadas de jornais e revistas assume contornos abstratos, transformando o ensaísmo autobiográfico em uma espécie de lírica autobiográfica.

Em seu discurso de abertura no Festival de Artes Ruhrtriennale 2017, Müller comenta como surgiu o seu trabalho de colagens. Em vez de enviar cartões postais, que geralmente continham dizeres tolos ou paisagens mal reproduzidas, ela mesma passou a confeccionar seus postais com palavras e imagens recortadas de jornais locais e coladas em um cartão em branco. “Eu coleí algumas frases no cartão: ‘A birrenta palavra portanto’ [...] ou ‘A batedora de carteira ela sou eu’. (MÜLLER, 2017, grifos da autora)<sup>98</sup>. Para a sua surpresa, a partir da combinação de palavras aleatórias surgiam histórias. “Em cada cartão, o texto com a imagem sobe a um palco, cada cartão encena sua pequena peça de teatro.” (MÜLLER, 2017)<sup>99</sup>. De fato, algumas de suas colagens assemelham-se muito a mini-histórias, outras transmitem um tom lírico e há ainda aquelas que se assemelham a uma linguagem codificada. As colagens também abrangem aspectos biográficos da autora: as mini-histórias remetem à relação familiar e à vida na pequena colônia; as colagens poéticas são contemplativas como a menina pastoreira que foi Herta Müller na infância, e as colagens enigmáticas mostram a irracionalidade que era viver e ser vítima de um regime totalitário. Antes de apresentar algumas de suas colagens, queremos verificar a relação entre prosa e lírica na produção literária de Herta Müller e como esses dois gêneros se entrelaçam em sua escrita, dialogando com o livro *O arco e a lira* (1982) de Octávio Paz.

#### 4.1. A REALIDADE PELAS PALAVRAS DE HERTA MÜLLER

Segundo o poeta e ensaísta Octávio Paz, “a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. [...] A palavra é um

<sup>98</sup> *Ich klebte einzelne Sätze auf die Karte: „Das störrische Wort also“ (...) oder „Die Taschendiebin die bin ich“.* „Ein Ausweg nach innen – Festspielrede zur Eröffnung der Ruhrtriennale 2017 von Herta Müller“. 19 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/2017/de/blog/2017-08/ein-ausweg-nach-innen-festspielrede-zur-eroeffnung-der-ruhrtriennale-2017-von-herta>>. Acesso em: 29 de setembro de 2018.

<sup>99</sup> *Auf jeder Karte steigt der Text mit dem Bild auf eine Bühne, jede Karte inszeniert ihr kleines Theater.* Ibidem.

símbolo que emite símbolos.” (PAZ, 1982, p. 41). A afirmação de Octavio Paz vai de encontro com a maneira como Herta Müller encara a lírica e a prosa. Para ela, não há uma grande diferença entre os dois gêneros literários. A lírica pode estar tanto na prosa como a prosa pode estar na lírica. A poesia pode estar em um estilo minimalístico, sóbrio de escrita, assim como em um estilo de escrita metafórico. "Nos dois estilos de escrita, não há para mim nenhuma diferença no efeito poético. Ele surge ou não na frase quando se lê." (MÜLLER, 2009, p. 53)<sup>100</sup>. Müller explica que ao escrever prosa narra-se uma constelação de pessoas e ações que precisa chegar a um lugar. Porém, muitas vezes, a narrativa apenas alcança esse lugar graças a uma virada lírica que surte o efeito de um "bumm", um corte, um salto inesperado. A composição das colagens segue o mesmo trabalho de escrita como na prosa. As frases precisam ter um ritmo de modo que, quando são lidas, a língua não trave. Depois de prontas, as frases devem soar bem e agradar aos olhos.

As palavras, por sua vez, desempenham um papel importante em sua técnica de escrita, na qual as coisas transformam-se, assimilam-se de acordo com a situação e a percepção. Segundo a autora, uma vez que as palavras formaram uma determinada relação entre elas em um texto, elas procuram mais alguma coisa. A lógica da frase surge a partir dessas palavras "certas", a frase rejeita as erradas de acordo com o seu som e o seu ritmo. A maneira como uma palavra soa é o fio condutor para a próxima frase.

A forma como Müller coisifica conceitos abstratos em realidades concretas está intrinsecamente ligada à maneira como ela percebe a realidade. A realidade e o surreal andam de mãos dadas, pois, a seu ver, o surreal não está atrás ou abaixo da realidade, mas sim dentro dela. Penetrar na realidade é ficar frente a frente com o surreal. Cito como exemplo uma passagem contida em seu romance *A raposa já era o caçador* (2014), na qual a personagem Clara pica o dedo com uma agulha de costura e amaldiçoa-a:

Maldições são frias. Maldições não precisam de dalias, de pão, de maçãs, de verão. Não são de cheirar nem de comer. As maldições são somente para provocar e render, para enraivecer por um instante e silenciar por longo tempo. Elas baixam as marteladas das têmeoras aos pulsos e erguem a

---

<sup>100</sup> *Es gibt in beiderlei Schreibstilen für mich keinen Unterschied im poetischen Effekt. Der entsteht im Satz beim Lesen, oder nicht.*

pulsção abafada ao ouvido. As maldições se intensificam e se estrangulam. Quebradas, as maldições nunca existiram. (MÜLLER, 2014, p. 8)

Aquilo que para muitos pode soar estranho ou absurdo é para a autora uma frase real simples pelo fato da realidade apresentar-se assim para ela. Outro exemplo é a capacidade de Herta Müller de condensar em uma palavra uma realidade vivida, como é o caso de *Atemschaudel*, o título de seu romance ganhador do prêmio Nobel de Literatura em 2009, cujo título em português é *Tudo o que levo comigo*. Literalmente, *Atemschaudel* significa “balanço da respiração” (Atem = respiração; Schaukel = balanço). A autora vale-se dos compostos nominais presentes na língua alemã como instrumento criativo capaz de expressar a semiótica e a semântica desejada pela autora, servindo de construtos imagéticos perfeitos para o seu trabalho estético. A tradução do título para o português deixa entrever a dificuldade ou a impossibilidade de traduzir a palavra *Atemschaudel*. Mas, durante a leitura do livro, o “balanço da respiração” começa a fazer sentido, como aponta Pavan (2016) em seu TCC<sup>101</sup>, quando afirma que “cada um dos muitos capítulos do livro [...] pode ser visto como um expirar e um inspirar, marcando a sobrevivência em um cenário de morte.” (PAVAN, 2016, p. 34).

Esta técnica usada pela autora remete-nos à palavra alemã para poesia *Dichtung*, a qual, segundo Vilém Flusser (1963), tem o sentido de adensamento, cerração, calefação. Para o filósofo tcheco, a palavra *Dichtung* ilustra a filogênese, o surgir da poesia por ela sugerir uma imagem na qual a rede de conversação é recolhida, encolhida, tornando-se densa; as malhas da rede se fecham, tornando-se impermeáveis; culminando na interiorização da conversação, no pensamento. Resumindo, “a poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade para produzir realidade.” (FLUSSER, 1963, p. 162). Octavio Paz dirá que “o poema é uma tentativa de transcender o idioma; [...] a fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida.” (PAZ, 1982, p. 43).

A partir das considerações acima, podemos afirmar que Herta Müller transcende o idioma para produzir a sua percepção da realidade. Seu trabalho poético recupera a natureza plena das palavras, isto é, os valores plásticos, sonoros, afetivos e significativos. Octavio Paz descreve a criação poética da seguinte forma:

---

<sup>101</sup> Título: *A impossibilidade da tradução literal a exemplo das traduções da obra Atemschaudel, de Herta Müller, para o português.*

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. (PAZ, 1982, p. 47)

O desenraizamento das palavras nas colagens de Herta Müller não é apenas figurativo, mas também literal, pois o fazer por trás deste trabalho é o recorte de palavras; elas são arrancadas de seu mundo informativo da fala e da escrita e, depois de coladas, causam o estranhamento que é descrito por Norbert Otto Eke, professor de Literatura Alemã Contemporânea e Teoria Literária na Universidade de Paderborn, como uma estética do assombro e do trauma (*Ästhetik der Verwund(er)ung*), que se aplica à produção literária de Müller como um todo. Ainda segundo Eke (2002), em seu artigo *Schönheit der Verwund(er)ung - Herta Müllers Weg zum Gedicht* [Estética do assombro e do trauma - o caminho de Herta Müller para a poesia], os textos em prosa, assim como as colagens refletem a fragilidade da constituição do mundo em imagens e versos fragmentados, e a biografia da autora é usada como material para uma reflexão sobre as humilhações, ameaças e degradações do indivíduo em um regime totalitário que despreza o ser humano, sendo que o jogo poético retorna à realidade de uma experiência vivida. É desta forma que os textos mantêm o horror vivo em uma representação estética que se propõe a deixar cicatrizes profundas, assustar, perturbar, assombrar e traumatizar.

Esta estética tem como resultado a desdomesticação do texto: a construção narrativa comporta em si uma sequencialização de imagens, uma fragmentação do enredo a partir de percepções e de lembranças fracionadas. A título de exemplo, o primeiro capítulo do romance *A raposa já era o caçador*, intitulado *O caminho do bicho da maçã*, inicia-se da seguinte forma:

A formiga carrega uma mosca morta. A formiga não enxerga o caminho, ela vira a mosca de lado e rasteja para trás. A mosca é três vezes maior que a formiga. Adina puxa o cotovelo, ela não quer interromper o caminho da mosca. Uma pelota de piche brilha ao lado do joelho de Adina, a pelota cozinha ao sol. Ela toca de leve o dedo nela, um fio de piche vem junto com a mão, endurece no ar e se parte. (MÜLLER, 2014, p. 7)

O texto é o reflexo de uma percepção subjetiva construída a partir de um movimento que tem como ponto de partida a experiência vivida que então se aloja como lembrança e da memória deságua na língua. Nas palavras de Müller:

A vida não precisa de uma língua ficcional, mas sim de uma comunicação prática. Ela não tem que ser bonita, mas ajudar. O contato com as leis da ficção acontece aos poucos, porque aquilo que foi vivido está gravado, revirando a cabeça. Mais tarde, tenho tempo e fôlego para me colocar imaginariamente perante o real. Quando se escreve não há uma realidade direta. Um a um - fato e frase, isto não dá em nada. A lembrança é um espelho abstrato na cabeça, e o desejo de expressá-la requer uma experiência completamente nova vivida através da língua. (MÜLLER, 2009, p. 38- 39)<sup>102</sup>

Embora a estética do assombro e do trauma esteja presente tanto na prosa como nas colagens, a técnica de trabalho entre uma e outra se difere. Em uma entrevista cedida à revista alemã *Spiegel* intitulada *Ich habe die Sprache gegessen* [Eu comi a língua], Herta Müller é perguntada sobre a diferença em fazer poesia com palavras recortadas e escrever romances. Ela responde que colar palavras envolve os sentidos, as palavras podem tudo. "Eu sempre escolho palavras comuns e quando as coloco lado a lado surge algo, algo novo, que começa a brilhar." (MÜLLER, 2012)<sup>103</sup>. Além disso, escrever um romance é muito mais demorado que criar as colagens, que são curtas e precisam caber em um cartão. "Pelo fato das palavras já estarem ali, eu penso às vezes que não sou eu que escrevo, mas as próprias palavras. E a rima lança-as para aquele lugar, ao qual não chegariam de outra forma. É como um pequeno motor. É ele que impulsiona tudo." (MÜLLER, 2012)<sup>104</sup>. Nesse sentido, a técnica de trabalho por trás das colagens é um trabalho duplamente manual, pois as palavras estão sobre a mesa, à mão, e não na cabeça, de onde precisam ser retiradas pela força da imaginação; elas são movidas de um lugar para o outro com a mão, e a sua materialidade transcende as palavras da

<sup>102</sup> *Das Leben selbst braucht keine fiktionale Sprache, sondern die praktische Mitteilung. Die soll nicht schön sein, sondern helfen. In die Gesetze der Fiktion gerät man erst im nachhinein, weil das Erlebte im Kopf gespeichert ist und wuselt. Erst im Danach hab ich Zeit und Luft, mich dem Realen imaginär zu stellen. Im Schreiben ist keine direkte Realität. Eins zu eins- Tatsache und Satz, das wird nichts. Die Erinnerung ist ein abstrakter Spiegel im Kopf, und der Wunsch, es zu sagen, erzwingt ein ganz neues Erleben durch die Sprache.*

<sup>103</sup> *Ich nehme immer nur ganz gewöhnliche, und wenn ich sie zusammenstelle, dann entsteht etwas, was neu ist, es fängt an zu glitzern.* Spiegel-Gespräch, "Ich habe die Sprache gegessen". 27 de agosto de 2012. Der Spiegel 35/2012. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html>>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

<sup>104</sup> *Weil die Wörter schon vorhanden sind, denke ich manchmal, dass ich es gar nicht bin, die schreibt. Das sind sie selbst. Und der Reim katapultiert sie dahin, wo sie sonst nicht hinkämen. Er ist wie ein kleiner Motor. Er schiebt das ganze an.* Ibidem.

cabeça. Aliabade (2012), descreve a técnica usada para as colagens, que reúnem imagem e escrita, como uma montagem que ao mesmo tempo apresenta um caráter de decomposição, sendo esta última a estratégia de produção artística utilizada. As palavras recortadas, decompostas, são novamente reunidas pela técnica de montagem, formando um novo texto. Desta forma, são estabelecidas relações intertextuais com as revistas, assim como com as outras obras da autora. Embora Herta Müller colecionasse palavras recortadas para as suas colagens, a ponto de lamentar ter que jogar fora revistas repletas de palavras, ela é muito cuidadosa quando é perguntada sobre a importância e o valor da língua em seu trabalho. "[...] a língua é para mim algo que vem de fora. Ela pode tudo, eu não confio nela. Ela não existe unicamente para si mesma, ela se dá paralelamente àquilo que acontece. [...] Eu observo a língua. Eu quero ver o que ela tem em mente." (MÜLLER, 2012)<sup>105</sup>.

Herta Müller transita entre três línguas: o alemão padrão, o dialeto da região do Banato e o romeno. Cada uma delas está relacionada a uma etapa de sua vida. Até os 15 anos de idade, falava apenas o dialeto da pequena colônia alemã; aos 34 anos, já falando romeno fluentemente, partiu para a Alemanha, onde seu sotaque não passaria despercebido. Esta conjunção de línguas e as suas diferenças também aguçou a percepção e o olhar da autora. Ainda nesta mesma entrevista, Müller descreve como foi para ela aprender a falar a língua romena:

Quando eu aprendi a língua, eu já tinha 15 anos, era como se eu a comesse. Ela tinha um gosto bom para mim, é tudo o que eu posso dizer. A linguagem popular em romeno é a mais bonita. Ela é vulgar, mas nunca ordinária. O vulgar adquire uma delicadeza, surge uma ponte direta entre as pessoas. A língua alemã não é capaz disso. A língua romena instalou-se em minha cabeça, eu tinha 34 anos quando fui embora. (MÜLLER, 2012)<sup>106</sup>

Este trânsito linguístico – denominado por Ottmar Ette como um movimento translinguístico – que se opera na autora e se reflete em seu trabalho incorpora o movimento inerente ao processo de tradução. A ida e vinda de uma língua para outra fornece à autora uma visão multifacetada daquilo que chamamos de realidade, como

<sup>105</sup> (...) *Sprache ist für mich etwas von außen. Sie kann alles, ich misstrauere ihr auch. Es gibt sie nicht für sich, sie läuft nur parallel zu dem, was passiert. (...) Ich beobachte sie. Ich will sehen, was sie im Sinn hat.* Ibidem.

<sup>106</sup> *Als ich die Sprache gelernt habe, war ich schon 15, es war, als würde ich sie essen. Sie hat mir geschmeckt, ich kann es nicht anders sagen. Die Alltagssprache im Rumänischen ist die schönste. Sie ist vulgär aber nie ordinär. Das vulgäre kriegt eine Zärtlichkeit, es entsteht eine Unmittelbarkeit zwischen den Menschen. Das Deutsche kann das nicht. Das Rumänische ist mir in den Kopf gewachsen, ich war ja schon 34, als ich weggegangen bin.* Ibidem.

ela mesma observa na entrevista em questão: "Inverno, em romeno, é feminino e, sem que eu me desse conta, já fiz dele uma mulher. [...] Istoé o que há de louco nas línguas: a palavra mostra uma visão sobre uma coisa. A rosa em romeno é masculina, o lírio também, o que resulta em outra imagem." (MÜLLER, 2012)<sup>107</sup>. Soma-se a isto "o olhar estranho", descrito por Herta Müller em seu livro *Der fremde Blick oder das Leben ist ein Furz in der Laterne* (1999) o qual não tematiza um ambiente novo e estranho que precisa ser desvendado e analisado, mas sim a maneira como um ambiente familiar pode perder a sua naturalidade a ponto de tornar-se estranho. As coisas simples da vida são deslocadas para um terreno que exige uma reeducação do olhar; as ameaças e a perseguição políticas penetram na esfera privada e familiar, roubando-lhe toda a naturalidade e simplicidade. A sombra do regime ditatorial projeta-se sobre objetos e compromissos cotidianos, tomando-os para si. O olhar estranho é aquele que enxerga essa sombra à sua volta e sabe que o sentido das coisas não é mais o mesmo.

A consciência de que imagem e realidade mudam de acordo com a língua parece refletir-se em suas colagens. Os movimentos translinguísticos e transculturais presentes na "escrita-entre-mundos" de Herta Müller revolvem e subvertem a realidade concreta das palavras, conferindo às colagens a insensatez, o surreal e a perturbação vividos e traduzidos pela autora por meio da estética do assombro e do trauma. "Em meus livros, eu quero dizer o que acontece na vida. A língua é apenas a ferramenta." (MÜLLER, 2012)<sup>108</sup>.

A seguir, são apresentadas algumas colagens do livro *Vater telefoniert mit den Fliegen*. Ao lado de cada uma delas, encontra-se a tradução que, sempre que possível, procura preservar a ordem das palavras e a estrutura contida na colagem. A falta de pontuação e o início de frase com minúscula serão respeitados de acordo com as respectivas colagens.

---

<sup>107</sup> *Der Winter ist im Rumänischen eine Frau, und ohne dass es mir bewusst war, habe ich ihn einmal zur Frau gemacht. (...) Das ist das Verrückte an den Sprachen: das Wort zeigt eine Sicht auf etwas. Die Rose ist im Rumänischen maskulin, die Lilie auch, das ergibt ein anderes Bild.* Ibidem.

<sup>108</sup> *Ich will in meinen Büchern sagen, was im Leben passiert. Sprache ist nur das Werkzeug.* Ibidem.

Figura 1



Fonte: Müller (2012, p. 24)

vê se não mostra o quanto nervoso  
 você está fique quieto como uma  
 massa de bolo lá na frente  
 vai o policial

De acordo com as palavras da autora, citadas anteriormente, sobre a técnica usada na composição das colagens, a combinação de palavras e a rima são o fio condutor para a composição, sendo que o acaso desempenha um papel especial durante a composição do trabalho. A mistura de diferentes tamanhos, fontes e cores dá o caráter de decomposição e de unidade às colagens. Na colagem número 1, a palavra "*nervös*" ("nervoso" - 5ª palavra da esquerda para a direita na primeira frase) tem um tamanho bem menor em relação às demais, como se a autora quisesse enfatizar a fala por trás da frase, isto é, como se fosse uma palavra sussurrada, enquanto que a palavra "*du*" ("você" - 6ª palavra da esquerda para a direita na primeira frase) aparece num tamanho bem maior e numa fonte manuscrita, irregular que denota o susto e o medo daquele que não deve demonstrar seu nervosismo. A palavra "*ruhig*" ("quieto" - 3ª palavra da esquerda para a direita na segunda frase) em fundo azul e cor de fonte branca transmite a frieza que precisa ser mantida durante aquele momento.

Figura 2



Fonte: Müller (2012, p. 10)

Longe ao vento deslocam-se  
os lugares  
- casacos perdidos  
fornados com feno

A colagem número 2 tem o tom contemplativo e lírico que traz à tona a infância da autora, que passava um dia inteiro sozinha no campo pastoreando o gado da família e que se mantinha ocupada observando as plantas, a paisagem e o trem que passava cortando o vilarejo.

Figura 3



Fonte: Müller (2012, p. 29)

novamente papai estava tão  
cansado que ele ao caminhar  
dormiu e nós o seguimos  
sem uma palavra eu  
levava seu chapéu favorito  
na mão mamãe somente seu  
penteado de formigueiro  
mas lá dentro havia  
aquele pente claro como um  
camarão descascado

Figura 4



Leite é o gêmeo de  
 piche em branco ou  
 preto pode-se mentir  
 Mamãe revolve uma bala  
 na boca de um lado ao outro  
 Papai telefona com as  
 moscas

Fonte: Müller (2012, p. 77)

As colagens número 3 e 4 têm como tema a relação familiar; o alcoolismo do pai e a resignação da mãe são representados por meio de metáforas e imagens representativas como o chapéu do pai e o penteado de formigueiro da mãe. O silêncio no convívio familiar, sobre o qual Herta Müller também escreve extensamente em seus ensaios, é citado na colagem número 3, na qual diz “e nós o seguimos sem uma palavra”, sendo a palavra “*Wort*” (“palavra”) destacada nas demais.

Figura 5



Fonte: Müller (2012, p. 165)

há dias  
 havia no  
 caminho para o interrogatório  
 uma maçã como se eu estivesse  
 a dois porém se  
 eu um dia não  
 retornar mais eu a deixarei  
 com pena de mim

Na colagem número 5, a maçã é personificada e torna-se uma espécie de interlocutora da autora que, assim, sente-se menos só no caminho para o interrogatório, ao fazer da maçã a sua companheira. Nesta colagem, a cor vermelha aparece com mais intensidade, denotando a violência, o medo e o terror vividos neste momento. A palavra "*Leid*" ("sofrimento") com fundo preto e as letras delgadas em branco lembra um aviso luminoso.

O trabalho literário desenvolvido por Herta Müller em seus romances e ensaios ecoa nas colagens de modo a se apresentarem como outra forma de expressão de seu trabalho. Nas colagens, as palavras ganham uma dimensão tridimensional, elas "saltam aos olhos", elas não escondem seu não pertencimento, vindas de mídias-lugares diferentes; os fragmentos de palavras são juntados e combinados, resultando em um quadro, em uma imagem feita de palavras. As palavras, que nas colagens ganham uma vida nova, também fazem surgir algo novo: aquilo que acontece na vida, como a autora se refere aos seus livros, é contado por meio de uma linguagem que procura reproduzir a dilaceração, o assombro, a irracionalidade e o trauma vividos pelo ser humano por meio de uma estética que acentua a materialidade das palavras, o caos e o *nonsense* como nas vanguardas

artísticas da década de 1920. Embora as colagens tratem em grande parte da experiência vivida pela autora em um regime totalitário e desumano, a beleza artística e poética é o meio pelo qual a autora exprime suas experiências. Também aqui, como na vida de Herta Müller, a contradição prevalece: o belo não é necessariamente algo que sirva para confortar o ser humano; segundo a autora,

poesia não é algo agradável. Poesia não é uma coisa que faz bem. O quanto mais ameaçador e abissal algo for, maior é a intensidade com a qual virá à tona. Portanto eu entendo por poesia algo que não é agradável, algo que não torna a vida mais fácil. (MÜLLER apud EKE, 2002, p. 65)<sup>109</sup>

Com as suas colagens, Herta Müller procura entender "aquilo que acontece na vida", usando palavras recortadas que reproduzem pela força do acaso e da rima uma experiência vivida, traduzindo-a para uma linguagem poética que penetra e revela o surreal da realidade.

---

<sup>109</sup> *Poesie ist ja nichts Angenehmes. Poesie ist nicht etwas, was gut tut. Je bedrohlicher und abgründiger etwas ist, umso stärker kommt es hervor. Also ich verstehe unter Poesie nichts Angenehmes, und nicht etwas, was einem das Leben leichter macht.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, procuramos entender em que consiste a arte de ser estrangeiro dentro do espectro literário da obra de Yoko Tawada e Herta Müller. Vimos que ambas as autoras trazem em sua escrita literária reflexões pessoais sobre as suas experiências como estrangeiras, constituindo uma “escrita-entre-mundos”, que tem a transculturalidade e o translinguismo como marcas – algo que Ottmar Ette denomina uma “literatura sem morada fixa”. O movimento migratório e o constante deslocamento entre línguas e culturas no momento da escrita constituem os saberes sobre o viver, o sobreviver e o conviver, armazenados em suas obras literárias. Nesse universo, a escrita exofônica praticada por Tawada apresenta-se como uma tradução elevada ao quadrado – isto é, ao escrever em uma língua que não a materna, a mente trabalha traduzindo de uma língua a outra, sendo que o escritor exofônico se autotraduz, pois o estranho é incorporado e o próprio é estranhado durante essa escrita.

O ensaísmo autobiográfico de Yoko Tawada é marcado pela voz de uma narradora japonesa, que observa e questiona os estereótipos culturais, bem como dogmatismos acerca da linguagem. As experiências narradas a partir de situações cotidianas tecem uma rede de reflexões que se estende aos estudos culturais, aos estudos da tradução e à filosofia da linguagem. Desta forma, com um humor leve e ao mesmo tempo mordaz, Tawada aborda questões teóricas controversas, sem, no entanto, polarizar, mostrando ao leitor a perspectiva de uma estrangeira que, desprovida de seus “óculos” (da língua materna), enxerga pela lente da tradução cultural.

A escrita autobiográfica de Herta Müller refere-se a experiências autênticas vividas pela autora, nas quais a exclusão sofrida por Müller, tanto no campo linguístico-etnológico, como político e literário, têm um lugar central. A ausência de pertencimento que acompanhou grande parte de sua vida, assim como a perseguição política exercida pelo regime ditatorial, são filtradas por meio de uma escrita subjetiva e poetológica que tem em seu interior o poder de captar a atmosfera do momento vivido, traduzindo-a para uma linguagem literária. A “escrita-entre-mundos”, resultante do trânsito entre diferentes mundos – mais especificamente, a comunidade de alemães em que nasceu, o regime ditatorial na Romênia e a chegada na Alemanha – incorpora-se ao ensaísmo autobiográfico, no

qual os acontecimentos vividos nestes entre-mundos são rememorados para falar de si e de todos aqueles que tiveram o seu pertencimento negado.

Assim, a tradução presente na escrita des-locada das autoras pode ser entendida como um ato de leitura e interpretação, acionado pelo trânsito transcultural e translinguístico contínuo de cada uma das autoras, o que nos leva a crer que a escrita des-locada de Yoko Tawada e Herta Müller é uma das muitas formas de tradução possíveis para reformular as tensões causadas pelo encontro das diferenças. Todos os aspectos apresentados nesta dissertação estão presentes em ambas as autoras, no entanto, no caso de Tawada, essas diferenças se encontram substancialmente no campo cultural, linguístico e ideológico e, no caso de Herta Müller, elas se evidenciam mais no campo linguístico-etnológico, familiar e político.

Em *Das nackte Auge* ["O olho nu"], vimos como Yoko Tawada aborda diversos temas sob um viés político mais explícito, sem abrir mão da narrativa a partir da perspectiva de uma estrangeira – neste caso, a estudante vietnamita, cuja forma ingênua e sóbria de ler e interpretar o novo sistema político e de signos confere a ela uma autenticidade que surpreende. Pois, através de seus olhos e de sua leitura, a autora mostra ao leitor que também ele pode desenvolver um pensamento crítico sobre o meio em que vive e que não precisa aceitar e se adaptar a tudo que lhe é sugerido na esfera política, econômica e comportamental.

Tawada busca na intermedialidade, lançando mão da filmografia de Catherine Deneuve, a comunicação verbal em francês ausente na vida da protagonista, pois ela fica alheia ao novo idioma, encontrando nas telas de cinema de Paris o mundo desconhecido que, em diálogo com as personagens interpretadas por Deneuve, lhe é revelado. É sobretudo à figura de Deneuve e ao enredo de seus filmes, que Tawada incorpora o estilo de vida ocidental capitalista, bem como as tensões políticas e sociais, tornando a sala de cinema uma espécie de microcosmo das relações humanas e de seus conflitos, sendo que a protagonista encontra na tela e na escuridão do cinema o momento para o seu devaneio e para a sua reflexão crítica sobre o seu novo meio. Yoko Tawada aproveita o universo da protagonista para mostrar que a comunicação vai muito além das palavras, que o signo, neste caso, tudo aquilo que vemos, pode dizer muito mais que palavras escritas ou faladas.

A autora lembra-nos que, quando nos encontramos em um lugar cuja língua não entendemos, dependemos de nossos sentidos sensoriais e corporais para nos

aproximarmos, interpretar e entender o desconhecido. Ao mesmo tempo, Tawada observa o quanto estamos deslumbrados pela escrita e pela fala, esquecendo-nos de nossos sentidos primordiais com os quais descobrimos o mundo durante a infância. Através da história da protagonista, Yoko Tawada nos mostra que, no encontro com a alteridade e pela via da tradução cultural, instaura-se o *terceiro espaço*, no qual nos é dada a possibilidade e a liberdade de vivenciar o *momento do reconhecimento* para reavaliar, bem como ressignificar os discursos construídos no interior da representação de sistemas linguísticos, culturais e políticos.

A escrita des-locada de Herta Müller manifesta a bagagem contida em sua “escrita-entre-mundos”, a qual ela carrega consigo para onde for. Sua escrita em prosa, assim como suas colagens, são como malas abertas de uma memória que, para ser reproduzida, exige um certo distanciamento objetivo e racional das palavras. Não é necessariamente o sentido que carregam, mas sim o efeito que causam que é essencial para a composição de seu trabalho literário. Dessa forma, Herta Müller cria as suas palavras, isto é, elas são o produto de sua tradução para aquele momento vivido. As palavras e a composição do texto são reformuladas, produzindo um enredo fragmentado que abarque suas percepções e suas lembranças de uma realidade surreal. Esta estranha realidade ressurgue quando a mala de suas lembranças é aberta, e é neste momento, no momento da escrita, que ela precisa de alguma forma ser traduzida. Com as suas colagens, Herta Müller encontrou uma forma de potencializar a estranheza dessa realidade, usando palavras fragmentadas que denunciam o seu desenraizamento por terem sido retiradas, recortadas da realidade material. Assim, Müller utiliza a materialidade das palavras para traduzir a subjetividade vivida. A junção desses dois mundos opostos, o da materialidade e o da subjetividade, faz surgir algo novo: uma linguagem poética que suga sua potencialidade das palavras, recuperando sua natureza plena.

A escrita des-locada de Yoko Tawada acompanhada de sua escrita exofônica é impulsionada pelo movimento transcultural e translinguístico cuja força tradutória instaura uma dinâmica que interroga conceitos, políticas e narrativas essencialistas. A tradução cultural que se instala no âmbito de sua escrita literária reformula e reinterpreta pressupostos e sistemas sedimentados que se alimentam de narrativas e tradições construídas para reforçar a fixidez de fronteiras culturais e linguísticas. O trabalho literário de Tawada expõe, de maneira ensaística, ficcional e teórica, a necessidade de entendermos os mecanismos e a artificialidade com os quais nos

são oferecidas ideias pré-fabricadas. A ambivalência e a complexidade que nos compõem como seres pensantes e que habitam a comunidade paradoxal, parafraseando Julia Kristeva, encontram na tradução cultural o espaço para serem reconhecidas e negociadas, possibilitando o surgimento de algo novo, próprio e autêntico.

A escrita des-locada de Herta Müller caracteriza-se por uma “escrita-entre-mundos” que a autora carrega consigo. Diferente de Yoko Tawada, o aprendizado das diferentes línguas não se deu em sua fase adulta, estando já cristalizado quando começou a escrever seus livros. O processo de hibridização cultural ocorreu ainda na Romênia, tendo sua continuidade na Alemanha. Isto faz de Herta Müller uma autora híbrida antes de migrar para a Alemanha. Yoko Tawada, por sua vez, teve de migrar primeiro para a Alemanha para vivenciar um processo de hibridização. Por isso, concluímos que a tradução cultural é mais intrínseca ao sujeito des-locado que é Herta Müller, sendo um elemento inerente à sua “escrita-entre-mundos”, enquanto que a tradução cultural, no caso de Yoko Tawada, é mais extrínseca, atuando sobre a sua escrita des-locada. Nesse sentido, os diferentes mundos interiorizados por Herta Müller abrem-se no momento de sua escrita, produzindo uma dinâmica que traduz a ambivalência de sua existência para uma linguagem literária que é, por excelência, a manifestação de sua arte de ser estrangeiro.

A aquisição de uma língua estrangeira na fase adulta, como é o caso de Yoko Tawada, dá início a um processo de desnaturalização e de estranhamento do *self* que tem a força de criar uma “vida própria”, que se recusa a ser dominada territorial e linguisticamente. Assim, a escrita exofônica, na qual a autora entra em um processo de autotradução, também tem o potencial de gerar uma escrita sobre essa nova “vida própria” – a qual Tawada encara como uma segunda infância em muitos de seus ensaios – tornando o sujeito vulnerável a mais transformações e ressignificações. Assim, o movimento transcultural e translinguístico de Tawada atravessa as margens do próprio e do estranho durante a sua escrita, desencadeando a tradução cultural. O removedor de grampos do ensaio *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* (2015) que remove tudo o que se prende pelo viés da língua materna, é o instrumento simbólico que possibilita a Yoko Tawada vivenciar e praticar a arte de ser estrangeiro.

Como leitores de Yoko Tawada e Herta Müller, temos a oportunidade de fruir desta escrita literária tão especial que nos estimula e instiga a observar tudo mais uma vez, a acessar o mundo interior de uma realidade exterior pela linguagem.

## REFERÊNCIAS

ABREU, L. C. **Sonatas em neve**: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura)-Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2017.

ALIABADI- HEDAYATI, M. »Der Fremde Blick« – »ein fremdes Auge«. Transmediale Inszenierung von Schrift und Bild in Herta Müllers Collagen. **Textpraxis** 5 (2.2012). Disponível em: <<http://www.uni-muenster.de/textpraxis/minu-hedayati-aliabadi-transmedi-aleinsz-enieru-ng-von-schrift-und-bild-in-herta-muellers-collagen>>. Acesso em: 12 out 2018.

ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARNOLD, H. L. (Org.) **Text+ Kritik**. Munique: Yoko Tawada, n. 191/192, 2011.

ARROJO, R. (Org.) **O signo Desconstruído**: Implicações para a tradução, a leitura e o ensino. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

BABKA, A.; POSSELT, G. (Org.). **Homi K. Bhabha.Über kulturelle Hybridität**. Tradition und Übersetzung. Viena: Verlag Turia + Kant, 2012.

BARTHES, R. **O império dos signos**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **A aventura semiológica**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAY, H. "Eyes wide shut". Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas Das nackte Auge. **Études Germaniques** 65 (2010), 3, p. 553-568.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Tradução de: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011. p. 101-119.

BERMAN, A. **A tradução e a letra, ou, O albergue do longínquo**. Tradutores Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. **Our Neighbours, Ourselves: Contemporary Reflections on Survival.** De Gruyter. 2011. Pages 1-19.

\_\_\_\_\_. **Vorne vom Golf, hinten aus Soho.** Entrevista. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 31.01.2010, nº 4. Disponível em: <[https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/xmedia/Bilder/Hegel-Lectures/Bhabha/FAZ\\_Homi\\_Bhabha.pdf](https://www.fu-berlin.de/sites/dhc/xmedia/Bilder/Hegel-Lectures/Bhabha/FAZ_Homi_Bhabha.pdf)>. Acesso em: 10 mar 2018. Entrevista concedida a Harald Staun.

BLUME, R. F. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. **Itinerários**, Araraquara, n. 38, p.59-72, jan./jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Herta Müller e o ensaísmo autobiográfico na literatura contemporânea em língua alemã. **Pandemonium**, São Paulo, v. 16, n. 21, Jun/2013, p. 48-78.

\_\_\_\_\_. A “dança das línguas”: Tradução e autoficção em contextos migratórios. **Domínios de Lingu@gem**, [S.l.], v. 11, n. 5, p. 1567-1582, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/dominiosdelinguagem/article/view/37345>>. Acesso em: 05 nov 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.14393/DL32-v11n5a2017-10>.

CANTINHO, M. J. O traço da língua pura. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], n. 4, p. 27-38, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/artic le/view/5334>>. Acesso em: 17 jun 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.0.4.27-38>.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Próprio e o Alheio** - Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

COSTA, S. Die verrechtliche Differenz: Liberales Kulturverständnis und das Aufkommen neuer Ethnizitäten in Lateinamerika. In: ETTE, O.; WIRTH U. (Org.). **Nach de Hybridität**. Zukünfte der Kulturtheorie. Berlin: Verlag Walter Frey, 2014. p. 69-92.

CUNHA, P. L. F. Literatura Comparada e Tradução Cultural: Processos de Hermenêutica e Crítica. In: SANTOS, P. S. N. (Org.) **Divergências e Convergências em Literatura Comparada**. Campo Grande, MS: UFMS, 2004, p. 43-55.

DERRIDA, J. **Anne Dofourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. Força e Significação. In: **A Escritura e a Diferença**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. A diferença. **Margens da Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. Timpanizar - a filosofia. **Margens da Filosofia**. São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **O Monolinguismo do Outro.** Ou a prótese de origem. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia.** Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Ianini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. **Espectros de Marx:** o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

\_\_\_\_\_. **“Velhas entrevistas, Derrida e o Marxismo”.** Entrevista cedida ao jornalista Juremir Machado da Silva: 25 de abril de 2013. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/juremirmachado/2013/04/4094/velhas-entrevistas-derrida-e-o-marxismo/>> Acesso em: 16 set 2018.

DORFMAN, B. R. **A arquitetura e a diferença:** uma leitura da desconstrução. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

EKE, N. O. Schönheit der Verwund(er)ung. Herta Müllers Weg zum Gedicht. **Text+Kritik.** Munique, n. 155, p. 64-78, 2002.

ETTE, O. **Zwischen Welten Schreiben.** Literaturen ohne festen Wohnsitz. Berlin: Kadmos, 2005.

\_\_\_\_\_. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. **Alea,** Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192-209, Aug. 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n2/1517-106X-alea-18-2-0192.pdf>>. Acesso em: 26 mai 2018.

ETTE, O.; WIRTH, U. (Org.). **Nach der Hybridität.** Zukünfte der Kulturtheorie. Berlin: Verlag Walter Frey, 2014.

FERREIRA, E.; SILVA, N. F. Reflexões sobre Língua e Identidade - Possíveis diálogos entre Jacques Derrida e Stuart Hall. **Revista Escrita,** Rio de Janeiro, n. 19, p. 213-224, 2014. Disponível em: < <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23775/23775.pdf>>. Acesso em: 19 jun 2018.

FLUSSER, V. **Língua e realidade.** São Paulo: Herder, 1963.

GELZER, F. Sprachkritik bei Yoko Tawada. **Waseda Blätter,** Tóquio. 6, p. 73-101. 2000.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. Pensando a diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 25-48.

HEIN, I. Affinität zum ‘Fremden’? Wie japanische Autorinnen sich vom ‚Japanischen‘ entfernen. In: AGNESE, B.; IVANOVIC, C.; VLASTA, S. (Org.). **Die Lücke im Sinn.** Vergleichende Studien zu Yoko Tawada. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2015.

JULLIEN, F. Entrevista. **Revista Cult François Jullien**. 29 de março de 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-francois-jullien/>>. Acesso em: 26 mar 2018.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). 2.ed. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1998.

LEVINAS, E. **Totalidade e infinito: ensaio sobre a exterioridade**. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

MEDICK-BACHMANN, D. A imagem da tradução como ponte em declive. Tradução de Kristina Michaelles. **Revista Humboldt**, [S. l.], 2010, n. 101, p. 23-25.

\_\_\_\_\_. Nach der Hybridität: Travelling Concepts im Horizont von Übersetzung. In: ETTE, O.; WIRTH U. (Org.). **Nach de Hybridität**. Zukünfte der Kulturtheorie. Berlin: Verlag Walter Frey, 2014. p. 37-54.

MÜLLER, H. **Reisende auf einem Bein**. 3.ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

\_\_\_\_\_. **Vater telefoniert mit den Fliegen**. Munique: Carl Hanser Verlag, 2012.

\_\_\_\_\_. Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio. Ou por que, quando se escreve, as palavras precisam se tornar outra coisa para serem precisas. Tradução de Simone de Mello. **Revista Humboldt**, [S. l.], Goethe Institut, 2010, n. 101, p. 4-7.

\_\_\_\_\_. **Herta Müller Lebensangst und Worthunger**. Im Gespräch mit Michael Lentz. Leipziger Poetikvorlesung 2009. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.

\_\_\_\_\_. **A raposa já era o caçador**. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

\_\_\_\_\_. Ich glaube, Sprache gibt es nicht. **Die Welt**. 23 de junho de 2004. Disponível em: <<https://www.welt.de/print-welt/article322421/Ich-glaube-Sprache-gibt-es-nicht.html>> Acesso em: 20 jul 2018. Entrevista concedida a Ulrike Ackermann.

\_\_\_\_\_. Herzwort und Kopfwort. **Der Spiegel**. 4/2013, p. 97-101. Disponível em: <[http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/90638332\\_](http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/90638332_)>. Acesso em: 21 jul 2018.

\_\_\_\_\_. „Ich habe die Sprache gegessen“. Spiegel-Gespräch. 27 de agosto de 2012. **Der Spiegel**. 35/2012. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-87908042.html>>. Acesso em: 25 set 2018.

\_\_\_\_\_. **Ein Ausweg nach innen** – Festspielrede zur Eröffnung der Ruhrtriennale 2017 von Herta Müller. 19 de agosto de 2017. Disponível em: <<http://archiv.ruhrtriennale.de/2017/de/blog/2017-08/ein-ausweg-nach-innen-festspielrede-zur-eroeffnung-der-ruhrtriennale-2017-von-herta>>. Acesso em: 29 set 2018.

NEUMANN, G. R. Herta Müller. Autora romena? De língua alemã? Prêmio Nobel? IV CIELLA: congresso internacional de estudos linguísticos e literários na Amazônia, **Anais...** 2013.

\_\_\_\_\_. Lê-se o que se quer ler: questões em torno da tradução cultural. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SCHMIDT, Rita Terezinha. (Org.). **Fazeres indisciplinados**: estudos de literatura comparada. Porto Alegre: UFRGS, 2013, v. 1, p. 147-155.

\_\_\_\_\_. A busca por um local? Uma literatura sem lugar definido no contexto brasileiro. **Antares**, v.3, n 6, jul./dez. 2011, p. 105-119.

NOUSS, A. A tradução: no limiar. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 14/1, p. 13-34, jan./jun. 2012.

OKANO, M. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**. São Paulo, nº 100, p. 150-164, Dez./Jan./Fev. 2013-2014. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/76178/79922/>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

ÖZDAMAR, E. S. **Mutterzunge**. 4.ed. Berlim: Rotbuch Verlag, 2010.

PAZ, O. **Tradução**: literatura e literalidade. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PAVAN, C. **A impossibilidade da tradução literal a exemplo das traduções da obra Atemschaukel, de Herta Müller, para o português**. 2016. 59 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras - Alemão)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2016.

RUTHERFORD, J.; BHABHA, H. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: (Ed.) RUTHERFORD, J. **Identity**: Community, Culture Difference. London: Lawrence and Wishart, 1990.

SAID, E. W. **Representações do Intelectual** - As Palestras de Reith de 1993. Lisboa: Edições Colibri, 2000.

SHARINGER, J. P.; CHATERLAND, D. S. Freud: pensador da diferença. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 10, n. 2, p. 399-424, jun. 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S15186148201000020003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15186148201000020003&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 24 mar 2018.

SILVA, I. B. **Uma experiência metalinguística de tradução em O Monolingüismo do Outro (1996) de Jacques Derrida**. 2008. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras Neolatinas)- Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

TAWADA, Y. Die Ohrenzeugin. **Überseetzungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2002.

\_\_\_\_\_. Eine leere Flasche. **Überseetzungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2002.

\_\_\_\_\_. Das Fremde aus der Dose. **Talisman**. 8.ed. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.

\_\_\_\_\_. Sprachpolizei und Spielpolyglotte. **Sprachpolizei und Spielpolyglotte**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2007.

\_\_\_\_\_. Von der Muttersprache zur Sprachmutter. **Talisman**. 8.ed. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.

\_\_\_\_\_. Der Klang der Geister. **Talisman**. 8.ed. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.

\_\_\_\_\_. Eigentlich darf man es niemandem sagen aber Europa gibt es nicht. In: **Talisman**. 8.ed. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2015.

\_\_\_\_\_. **Das nackte Auge**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2010.

\_\_\_\_\_. **Fremd sein ist eine Kunst**. Interview mit Yoko Tawada. Heimatkunde migrationspolitisches Portal. Februar 2009. Disponível em: <<https://heimatkunde.boe.ll.de/2009/02/18/fremd-sein-ist-eine-kunst-interview-mit-yoko-tawada>> Acesso em: 08 mar 2018. Entrevista concedida a Claire Horst.

WAGNER, B. Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept. **Kakanien-Revisited**. 23.07.2009. Disponível em: <<http://www.kakanien-revisited.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf>>. Acesso em: 16 set 2018. p. 1-8.

WRIGHT, C. Writing in the 'Grey Zone': Exophonic Literature in Contemporary Germany. **gfl-journal**, Cambridge, n. 3, 2008.

## Filmografia

Belle de Jour. Direção: Luis Buñuel, Produção: Robert et Raymond Hakim. Paris Film Production: França/Itália, 1967. (100 minutos).

Est, Ouest. Direção: Régis Wargnier, Produção: Yves Marmion, Alexander Rodnyansky. Union Générale Cinématographique (UGC): Bulgária, França, Rússia, Espanha, Ucrânia, 1999. (124 minutos).

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

Place Vendôme. Direção: Nicole Garcia, Produção: Christine Gozlan. Les Films Alain Sarde: França, 1998. (117 minutos).

Repulsion. Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).

Si c'était à refaire. Direção: Claude Lelouch, Produção: Claude Lelouch. Les Films 13: França, 1976 (105 minutos).

Zig-Zig. Direção: László Szabó, Produção: László Szabó. Renn Productions: França/Itália, 1975. (89 minutos).