

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CLÁUDIA FERNANDA PAVAN

**AS VOZES QUE HABITAM A OBRA DE YOKO TAWADA:
UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO “CONTO” EIN GAST**

Porto Alegre

2019

CLÁUDIA FERNANDA PAVAN

**AS VOZES QUE HABITAM A OBRA DE YOKO TAWADA:
UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO “CONTO” EIN GAST**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

PORTO ALEGRE

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA

Jane Tutikian

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Sérgio de Moura Menuzzi

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Beatriz Cerisara Gil

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Antonio Marcos Vieira Sanseverino

COORDENADORA SUBSTITUTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Simone Sarmento

SECRETARIA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

José Canísio Scher

Márcia Cristina Jacques

CIP - Catalogação na Publicação

Pavan, Cláudia Fernanda

As vozes que habitam a obra de Yoko Tawada: uma tradução comentada do "conto" Ein Gast / Cláudia Fernanda Pavan. -- 2019.

111 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, 2019.

1. Tradução. 2. Yoko Tawada. 3. Ein Gast. 4. Intertextualidade. 5. Hospitalidade. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II. Título.

CLÁUDIA FERNANDA PAVAN

**AS VOZES QUE HABITAM A OBRA DE YOKO TAWADA:
UMA TRADUÇÃO COMENTADA DO “CONTO” EIN GAST**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Estudos de Literatura - Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e Comparatismo.

Porto Alegre, 15 de agosto de 2019.

Resultado: aprovada com conceito A.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Patrícia Chittoni Ramos Reillard – UFRGS

Prof. Dr. Michael Korfmann – UFRGS

Prof. Dr. Victor Manuel Ramos Lemus – UFRJ

Orientador – Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann – UFRGS

PORTO ALEGRE 2019

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha gratidão ao meu orientador, Professor Dr. Gerson Roberto Neumann, pelo seu contínuo apoio, pelas leituras atentas, pelos comentários e pelas críticas sempre pertinentes e que contribuíram para que eu me tornasse uma pesquisadora melhor.

Agradeço imensamente à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela hospitalidade acolhedora nestes dois últimos anos e à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante todo o período deste mestrado.

Um agradecimento muito especial às professoras Denise Regina de Sales, Patrícia Chittoni Ramos Reuillard, Rita Lenira de Freitas Bittencourt e Rita Terezinha Schmidt e ao professor Michael Korfmann por serem constantes fontes de inspiração e por terem contribuído, com seus ensinamentos, para a concretização deste trabalho.~

À professora Patrícia e aos professores Michael e Victor, que compuseram a banca examinadora desta dissertação, agradeço pela leitura cuidadosa, pelos apontamentos e pelas sugestões, essenciais para a elaboração da versão final do trabalho.

Por fim, mas de forma alguma menos importante, agradeço à Yoko Tawada, que, com suas obras e sua escrita exofônica, enriquece muitíssimo a tarefa da tradutora.

RESUMO

Este estudo examina as múltiplas vozes presentes na obra de Yoko Tawada: a voz da autora, a voz da exofonia, a voz da intertextualidade, entre outras. Especialmente em relação à intertextualidade, analiso referências à literatura, a autores, estudiosos, personagens ficcionais e reais identificáveis em “Ein Gast”¹, de Yoko Tawada, com o objetivo de mantê-las na tradução da obra. As referências a outros textos, na obra de Yoko Tawada, suscitam diálogos e jogos intertextuais, despertam a percepção de ainda outras vozes e criam uma trama que, dissimulada por uma encenação lúdica e ingênua, permite a exploração de novas leituras e novos sentidos. A análise realizada nesta dissertação contribui para a percepção da profusa polifonia na obra de Yoko Tawada e para a sobrevivência das referências intertextuais na tradução de “Ein Gast” – tanto daquelas explícitas e conhecidas quanto daquelas implícitas, inexploradas –, possibilitando outras leituras e interpretações desse texto. Defendo, ainda, que a exploração atenta das referências intertextuais presentes nessa obra produz um texto subjacente – uma segunda história, nos termos de Piglia. Assim, identifico essa história, tornando-a acessível também ao leitor da tradução. Com esse objetivo, levo em conta reflexões teóricas sobre intertextualidade e tradução, como as de Barthes (1988, 1992, 2002), Carvalhal (2004, 2006), Derrida (1979, 1985, 2003), Kristeva (2005), Leppihalme (1997, 2007), da própria Yoko Tawada (2000, 2011, 2016), entre outros. Além disso, as teses de Piglia (2004, 2006) sobre o conto têm grande relevância para esta pesquisa.

Palavras-chave: Tradução. Yoko Tawada. Ein Gast. Intertextualidade. Hospitalidade.

¹ Apenas no capítulo quatro, quando comento as reflexões e análises que me levaram à tradução do título, apresento a escolha que fiz para o título traduzido.

ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wird die Mehrstimmigkeit in Yoko Tawadas Werk untersucht: die Stimme der Autorin, die Stimme der Exophonie, die Stimme der Intertextualität, unter anderem. Insbesondere im Hinblick auf die Intertextualität analysiere ich, Referenzen auf Literatur, Autoren, Wissenschaftler, fiktive und reale Charaktere, die in „Ein Gast“² von Yoko Tawada identifizierbar sind, mit dem Ziel, sie bei der Übersetzung des Werks zu erhalten. Die Verweise auf andere Texte in Yoko Tawadas Werk wecken Dialoge und intertextuelle Spiele, die Wahrnehmung von noch anderen Stimmen und schaffen eine Handlung, die, getarnt von einer spielerischen und naiven Inszenierung, die Erforschung neuer Lesarten und Bedeutungen ermöglicht. Die hier vorgenommene Analyse leistet einen Beitrag zur Wahrnehmung der umfangreichen Polyphonie in Yoko Tawadas Werk und zum Überleben intertextueller Referenzen in der Übersetzung von „Ein Gast“ – sowohl explizit als auch bekannt und implizit, unerforscht – und ermöglicht andere Lesarten und Interpretationen dieses Textes. Ich argumentiere auch, dass die sorgfältige Erforschung der intertextuellen Referenzen, die in dieser Arbeit enthalten sind, einen dahinter liegenden Text hervorbringt – eine zweite Geschichte, so Piglias Begriffe. So identifiziere ich diese Geschichte und mache sie auch dem Leser der Übersetzung zugänglich. Dafür berücksichtige ich theoretische Überlegungen zur Intertextualität und Übersetzung, wie die von Barthes (1988, 1992, 2002), Carvalhal (2004, 2006), Derrida (1979, 1985, 2003), Kristeva (2005), Leppihalme (1997, 2007), von Yoko Tawada selbst (2000, 2011, 2016), unter anderem. Darüber hinaus haben Piglias Kurzgeschichten-Thesen (2004, 2006) eine große Bedeutung für diese Forschung.

Stichwörter: Übersetzung. Yoko Tawada. Ein Gast. Intertextualität. Gastfreundschaft.

² Erst im vierten Kapitel, wenn ich die Überlegungen und Analysen kommentiere, die mich zur Übersetzung des Titels geführt haben, präsentiere ich die Wahl, die ich für den übersetzten Titel getroffen habe.

ABSTRACT

This dissertation examines the multiple voices present in Yoko Tawada's work: the author's voice, the voice of exophony, the voice of intertextuality, among others. Especially in relation to intertextuality, I analyze references to literature, authors, scholars, fictional and real characters identifiable in "Ein Gast"³, by Yoko Tawada, in order to maintain them in the translated text. The references to other texts, in Yoko Tawada's work, arouse dialogues and intertextual games, awake the perception of yet other voices and create a plot that, disguised by a playful and naive staging, allows the exploration of new readings and meanings. The analysis carried out here contributes to the perception of the extensive polyphony in Yoko Tawada's work and to the survival of intertextual references in the translation of "Ein Gast" – both those explicit and known and those implicit, unexplored –, enabling other readings and interpretations of this text. I also argue that the careful exploration of the intertextual references present in this work produces an underlying text - a second story, in Piglia's terms. Thus I identify this story and make it accessible to the reader of the translation. For this I consider theoretical considerations on intertextuality and translation, such as those of Barthes (1988, 1992, 2002), Carvalhal (2004, 2006), Derrida (1979, 1985, 2003), Kristeva (2005), Leppihalme (1997, 2007), of Yoko Tawada herself (2000, 2011, 2016), among others. In addition, Piglia's Short story theses (2004, 2006) have great relevance for this research.

Keywords: Translation. Yoko Tawada. Ein Gast. Intertextuality. Hospitality.

³ Only in the fourth chapter, when I comment on the reflections and analyses that led me to translate the title, I present the choice I made for the translated title.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

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

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 PRIMEIROS PASSOS	12
1.1.1 Objetivos	13
1.2 ORGANIZAÇÃO GERAL DO TRABALHO	15
2. FERROVIAS QUE SE CRUZAM.....	17
2.1 YOKO TAWADA – ESBOÇO DE UMA BIOGRAFIA	17
2.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	19
3. AS MUITAS VOZES NA OBRA DE YOKO TAWADA: CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS E TEÓRICAS	25
3.1 A VOZ DO TEXTO.....	26
3.2 A VOZ DA INTERTEXTUALIDADE	28
3.3 A VOZ DA EXOFONIA	31
3.3.1 Literatura exofônica, de migração, sem morada fixa?	38
3.3.1.1 O lugar – e a voz – do nome do autor	42
3.4 A VOZ DO AUTOR	48
3.5 A VOZ DA TRADUÇÃO.....	50
3.5.1 Estratégias de tradução	55
3.6 AS VOZES DO CONTO	58
3.6.1 O “conto” Ein Gast	59
3.6.2 Teses sobre o conto.....	61
3.7 A VOZ DO LEITOR	62
4. A INTERTEXTUALIDADE E SUAS TRAMAS NA OBRA DE YOKO TAWADA	64
4.1 “EIN GAST” – SÍNTESE	64
4.2 VOZES INTERTEXTUAIS NO “CONTO”	65
4.2.1 Hostípede, hóspede fantasma ou apenas “Um hóspede”?	66
4.2.2 O Surrealismo no mercado de pulgas	74
4.2.3 Madame Butterfly?	79
4.2.4 S/Z	84
4.2.5 A Bertha.....	91
4.3 A VOZ DA HISTÓRIA OCULTA	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
6. REFERÊNCIAS.....	101

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação trata de convergências, de histórias e elementos que se buscam e se encaminham para materializar uma intenção, de uma motivação que, guiada e alimentada por ideias, referências e teorias – e, sobretudo, pela inspiradora escrita de Yoko Tawada –, cresceu e se concretizou.

A ludicidade, expressa no tramar com e através da língua, é intrínseca à escrita de Yoko Tawada. Em sua tese de doutorado, intitulada *Spielzeug und Sprachmagie [Brinquedo e magia da língua]*⁴, ela menciona, logo no início do texto, sua surpresa com a ausência da palavra “brinquedo” [*Spielzeug*] em textos acadêmicos alemães. Ela constata que a palavra *Spiel* [jogo/brincadeira] tem uma frequência maior – o que é natural, em função de sua prosódia semântica mais ampla. Já a palavra *Zeug* [coisa], com uma prosódia semântica invariavelmente banal e indeterminada, é inadmissível em textos acadêmicos (TAWADA, 2000). Essas observações, porém, não representam uma oposição à sua surpresa, uma vez que para Yoko Tawada a noção de *brinquedo* é carregada de complexidade.

Como um Gepeto, realizando seu desejo de transformar a matéria inerte em realidade movediça, Yoko Tawada cria armadilhas, desenha mapas do tesouro, esconde pistas, charadas e – resgatando a expressão utilizada por Eco (apud REUILLARD, 2014, p. 67) – oferece “piscadelas intertextuais”, permitindo que seus leitores embarquem numa leitura cheia de sentidos, mergulhem no prazer de descobrir o oculto, decifrar um enigma, maravilhar-se com esse brinquedo fantástico que é o texto, no qual a língua faz suas estripulias.

A escrita de Yoko Tawada é atravessada por vozes que resultam de uma rica bagagem imaginativa e lúdica enquanto, simultaneamente, intelectual e literária. Seus textos estão carregados da sua experiência em relação ao outro: a outra língua, a outra cultura, os outros hábitos. Esse outro se manifesta na voz de Yoko Tawada, mas busca também outras vozes: Kafka, Goethe, Jandl, Kleist, Celan. São irrefutáveis, na totalidade de sua obra – como pretendo demonstrar na análise de “Ein Gast” – a presença das vozes de Derrida, Benjamin, Barthes, entre outras. Essas vozes, porém, nem sempre soam claras e retilíneas: para encontrá-las, há uma trilha de migalhas a seguir, reconstruindo-a sempre que os pássaros comem o pão, deixando apenas aqui e ali tênues vestígios da sua provável existência. Como antecipa Piglia, o leitor é convidado a participar ativa e ludicamente da construção de sentidos. Trata-se de

⁴ Exceto quando o nome do tradutor estiver especificado nas referências, as citações estrangeiras foram traduzidas pela autora desta dissertação.

um leitor que sabe mais do que o narrador, assim, pode-se narrar mais depressa. Claro que há muitos leitores e as pessoas leem romances de diferentes lugares e por múltiplas razões, mas se eu tivesse que responder à pergunta sobre o leitor ideal eu diria que: narrar é jogar pôquer com um rival que pode ver suas cartas. (PIGLIA apud ROVIRA VÁZQUEZ, 2016, p. 15).⁵

Segundo Arens (2007), “Tawada frequentemente interrompe e desarticula o uso convencional e o sentido da língua em suas diversas formas e desafia os leitores a reverem suas perspectivas bem como o uso crítico da língua” (ARENS, 2007, p. 60).⁶ Um desafio, um jogo, uma brincadeira, portanto, em que o leitor não é um mero espectador, mas uma peça-chave que decifra e constrói sentidos, enquanto Yoko Tawada tece camadas e máscaras intertextuais, que são, por sua vez, peças-chaves de sua poética, de seu projeto literário.

Uma das características mais acentuadas da brincadeira é sua disponibilidade para a mistura, seu descompromisso em relação a regras e a diferenças. Na brincadeira – mais do que no jogo – não há vez para a gravidade, para o rigor: a imaginação e a diversão é que dão o tom. A propósito, a etimologia da palavra “alusão” – a forma de intertextualidade mais produtiva na obra “Ein Gast” – está relacionada à ludicidade, à brincadeira, ao jogo. Do latim: “allusion”, “alludere” (*ad + ludere*): “ação de brincar com” (HOUAISS, 2013, n. p.). O texto é um brinquedo para Yoko Tawada e a intertextualidade é um dos fios na composição de suas tramas ludicamente conjuradas.

1.1 PRIMEIROS PASSOS

A motivação primeira desta dissertação está na sua relação com o projeto *Yoko Tawada – autora japonesa na literatura alemã. A literatura exofônica e sem morada fixa. Tendências das novas literaturas do mundo*, desenvolvido e coordenado pelo Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, cuja proposta é o mapeamento, estudo e tradução para o português das obras de Yoko Tawada.

Assim, iniciei a leitura de “Ein Gast”, com o objetivo de analisá-lo e traduzi-lo. Contudo, as diversas conexões que comecei a estabelecer, entre o que eu estava lendo e outros textos ou outras situações, levaram-me a pesquisar mais atentamente a intertextualidade na

⁵ Do espanhol: “un lector que sabe más que el narrador, así se puede narrar más rápido. Por supuesto que existen muchos lectores y la gente lee novelas desde lugares distintos y por motivos múltiples, pero si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal diría eso: narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas.”

⁶ Do inglês: “Tawada often disrupts and breaks open conventional use and meaning of language in its varied forms, and challenges the reader to review theirs perspectives and language use critically.”

obra de Yoko Tawada e quanto mais desvendava mais fascinada ficava. Dessa fascinação, surgiu o desejo de viabilizar a leitura das referências intertextuais, encontradas no texto em alemão, também no texto em português e, ao mesmo tempo, de esclarecer as fases desse processo, os desafios, as ideias, as possibilidades bem como as fontes que orientaram essa experiência. Foi assim que surgiu a tradução comentada de “Ein Gast” e, com ela, esta dissertação.

1.1.1 Objetivos

Esta dissertação contribui para os estudos desenvolvidos dentro do projeto de pesquisa “Yoko Tawada – autora japonesa na literatura alemã. A literatura exofônica e sem morada fixa. Tendências das novas literaturas do mundo”, coordenado pelo professor Gerson Roberto Neumann, que objetiva estudar, traduzir e difundir a obra de Yoko Tawada no Brasil.

Os objetivos específicos deste trabalho são:

- I) Ouvir as vozes, desenlear alguns dos fios, descobrir as camadas, espiar por trás das máscaras intertextuais presentes na obra de Tawada, em especial, em “Ein Gast”;
- II) a partir da tese de Piglia de que todo conto conta duas histórias, identificar a história subjacente – oculta – em “Ein Gast” através da análise das referências intertextuais.
- III) Apresentar e discutir algumas das referências intertextuais reconhecidas e apontar as soluções que encontrei para incorporar a intertextualidade, e com ela a história oculta, à tradução desse “conto”⁷ para o português, tornando-as acessíveis ao leitor da tradução. Isso, contudo, não significa “descobrir” a história nem tampouco tornar óbvias referências intertextuais que não são óbvias no texto de partida, mas oferecer ferramentas para que o leitor possa percebê-las.

A intertextualidade não funciona de forma independente, ela precisa ser ativada pelo leitor, que estabelece relações entre um texto, ou um determinado excerto, com outros.

⁷ No capítulo três, seção 3.6.1, esclareço porque utilizo a expressão “conto” (assim, entre aspas) ao me referir a “Ein Gast”.

Reconhecer referências intertextuais, contudo, não é uma tarefa óbvia, mesmo alusões explícitas podem não produzir efeito no leitor, se este as desconhece. Dessa forma, como sinaliza Leppihalme (1997), é impossível desenvolver um modelo teórico para a identificação de alusões, pois os leitores – incluindo o tradutor – possuem bagagens intertextuais distintas.

As principais questões com as quais me confrontei ao decidir garantir voz às vozes múltiplas de “Ein Gast” na tradução foram:

1. Como reconhecer todas as referências intertextuais no “conto” de Yoko Tawada? Alusões ao contexto e à língua japonesa são mais difíceis de resgatar, uma vez que meu conhecimento sobre a língua e a cultura japonesa é escasso.
2. É possível encontrar padrões na escrita de Yoko Tawada, que ofereçam pistas sobre a existência de alusões?
3. Que soluções outros tradutores de Yoko Tawada encontraram ao traduzir as referências intertextuais desse mesmo “conto”?
4. Será possível produzir no texto traduzido efeito semelhante àquele produzido nos leitores do texto em alemão?

Em relação às duas primeiras questões, procurei compensar meu desconhecimento através da leitura de textos da própria Yoko Tawada, que tanto em seus textos ficcionais quanto teóricos aborda extensamente aspectos linguísticos, políticos e culturais ligados ao Japão. Também pesquisei diversos teóricos que discutem a obra e a escrita de Yoko Tawada, o orientalismo e, ainda, questões linguísticas e identitárias na relação friccional entre Oriente e Ocidente, entre os quais: Said (2007), Pörtner⁸ (2002), Kondo (1990), Tierney (2010) e Ivanovic (2008, 2010).

Não consegui responder, ao menos não totalmente, essas duas primeiras questões: a desistência da tradutora; mas engajei-me, diligentemente, para responder as outras duas: a entrega da tradutora. Consola-me a própria Yoko Tawada, para quem é aborrecido ter resposta para tudo (TANIGAWA, 2010).

Embarquei, então, em uma viagem ludicamente arqueológica em busca de vozes, de possíveis relações e pistas intertextuais na obra de Yoko Tawada, certa de não poder encontrar todas, pois “tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última” (BARTHES, 1992, p. 45). Cada nova descoberta me

⁸ Peter Pörtner é um japonólogo alemão e é tradutor responsável pela tradução das obras de Yoko Tawada para o alemão. Atualmente, Yoko Tawada escreve em japonês e alemão, mas quando começou a escrever na Alemanha, em 1987, ela escrevia em japonês e Pörtner fazia a tradução: *Nur da wo du bist da ist nichts* (1987), *Das Bad* (1989). A primeira obra escrita em alemão por Yoko Tawada foi o conto “*Wo Europa Anfangt*” (1991). Ela escreveu “*Ein Gast*” em 1993.

presenteava com perspectivas inéditas e revigorava minha vontade de continuar escavando. Os textos de Yoko Tawada, como sugere Mousel Knott (2010), apresentam, muitas vezes, uma relação de metonímia fonética, ou seja, embora a totalidade semântica de cada palavra permaneça intacta, é o sentido fonético que assume o primeiro plano (BUCHLOH, 1987). Essa estratégia desperta a atenção do leitor (dependendo, claro, de sua bagagem intertextual), fazendo com que deixe os limites do texto e vá em busca do diálogo que este estabelece com outros textos.

Depois de relacionar, estudar e analisar as referências encontradas, fui em busca de outras traduções de “Ein Gast” e encontrei a tradução para o inglês, feita por Susan Bernofsky⁹, publicada em 2002. Na seção onde apresento os excertos com algumas das referências intertextuais e sua tradução, faço referência também às traduções de Bernofsky para o inglês. A partir da conjunção – e, por vezes, disjunção – desses elementos, realizei a tradução do “conto”, tendo em vista os conceitos e teorias que serviram de apoio para esta tarefa e que serão apresentados em breve.

1.2 ORGANIZAÇÃO GERAL DO TRABALHO

Esta dissertação está estruturada em quatro capítulos. O capítulo inicial constituído desta introdução, integrada também pela apresentação dos primeiros passos que a guiaram e pela organização geral do trabalho. O segundo capítulo – “Ferrovias que se cruzam” – traz uma breve apresentação da trajetória de vida e trabalho de Yoko Tawada e uma revisão bibliográfica de pesquisas e críticas dedicadas à sua obra. O terceiro capítulo, “As muitas vozes na obra de Yoko Tawada”, traz considerações conceituais e teóricas referentes às principais noções abordadas ao longo do texto e sobre as quais esta dissertação se apoia tanto em relação à intertextualidade quanto à tradução, em especial, as teses sobre o conto, de Ricardo Piglia. Apresenta, ainda, questões relacionadas à exofonia, ao autor e à sua postura autoral e também ao papel do leitor no processo de construção de sentidos. Por fim, o quarto capítulo – “A intertextualidade e suas tramas na obra de Yoko Tawada” – dedica-se à análise da intertextualidade na obra de Yoko Tawada, levando em conta sua relação com as noções apresentadas e discutidas no capítulo 3 e suas implicações na escrita de Yoko Tawada. Esse capítulo traz, ainda, os resultados desta pesquisa por meio da comparação entre excertos do

⁹ Susan Bernofsky recebeu, em 2017, o Prêmio Warwick para Mulheres em Tradução, pela tradução de *Memoirs of a Polar Bear* [*Memórias de um Urso Polar*], de Yoko Tawada. Essa obra foi recentemente lançada em português pela editora Todavia, com tradução de Gerson Roberto Neumann e Lúcia Collischon de Abreu.

texto de partida – “Ein Gast”, em alemão – e sua tradução para o português, comentando-os e relacionando-os às questões tratadas nos capítulos anteriores.

2. FERROVIAS QUE SE CRUZAM

*A viagem nos concebe. Tornamo-nos as fronteiras que atravessamos. [...] A fronteira é uma linha elusiva, visível e invisível, física e metafórica, amoral e moral. [...] Cruzar uma fronteira é ser transformado.*¹⁰

Salman Rushdie, *Step across this line* (2002)

Este capítulo trata de caminhos traçados, fronteiras atravessadas e de uma escritora cuja escrita ultrapassa os limites do alemão e do japonês, sai dos trilhos da lógica, da linearidade e nos conduz a novos textos, provocando novas percepções, novos significados, levando-nos a perceber a diversidade e a estranheza presentes em uma língua sob as lentes de outra.

2.1 YOKO TAWADA – ESBOÇO DE UMA BIOGRAFIA

Nascida em Tóquio, no dia 23 de março de 1960, Yoko Tawada escreveu seu primeiro romance, que copiou e distribuiu entre seus conhecidos, aos 12 anos. Na universidade de Waseda, em sua cidade natal, estudou literatura russa e, aos 19 anos, fez sua primeira viagem para a Alemanha – de trem, pela longa ferrovia transiberiana.¹¹ Em 1982, mudou-se para Hamburgo, onde inicialmente trabalhou em uma livraria e, mais tarde, terminou seus estudos literários, especializando-se em literatura alemã.

Yoko Tawada realizou seu doutorado em Zurique, sob orientação da germanista Sigrid Weigel e sua tese foi publicada em 2000 sob o título *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur [Brinquedo e magia da língua na literatura europeia]*. Tanto nesse texto quanto, posteriormente, em muitos outros, ela dialoga com Barthes, Benjamin, Derrida bem como com teóricos russos, entre outros. Yoko Tawada desloca-se entre as esferas artística, acadêmica e teórica, o que faz de suas reflexões elementos preciosos na análise de sua obra.

Desde 2006, ela vive em Berlim, embora esteja sempre viajando, pois, para ela, o verdadeiro lar se encontra “em qualquer lugar onde eu possa compartilhar a fascinação pela literatura com outras pessoas“ (TAWADA, 2001, n. p.).¹²

¹⁰ Do inglês: “The journey creates us. We become the frontiers we cross. [...] The frontier is an elusive line, visible and invisible, physical and metaphorical, amoral and moral. [...] To cross a frontier is to be transformed.”

¹¹ A ferrovia transiberiana tem 9.289 km. Uma viagem completa leva vários dias e abrange oito fusos horários.

¹² Do alemão: “überall, wo ich die Faszination für Literatur mit anderen Leuten teilen kann.”

Sua obra literária, já bastante premiada, é composta de textos em prosa, poesia, peças teatrais e ensaios – tanto em alemão quanto em japonês. Sua primeira publicação foi feita na Alemanha: *Nur da wo du bist da ist nichts* [*Só aí onde você se encontra não existe nada*] (1987). Em 2002, Yoko Tawada lançou o CD *Diagonal*, que contém leituras e músicas, em alemão e japonês, em parceria com a pianista Takase Aki, com quem realiza diversas performances públicas. No teatro, as peças de Yoko Tawada – encenadas pelo grupo Lasenkan, composto de artistas japoneses e alemães – abordam o encontro entre Ocidente e Oriente, Japão e Alemanha.

Desde 2012, Yoko Tawada é membro da Academia Alemã de Língua e Poesia [Akademie der deutschen Sprache und Dichtung – DASD]. Além disso, também já atuou como professora convidada e profere frequentemente palestras em universidades não apenas na Alemanha e no Japão, mas ainda nos Estados Unidos, na Suíça, Inglaterra, África do Sul e diversos outros países.¹³

Alguns dos principais prêmios que recebeu são: prêmio de incentivo à literatura da cidade de Hamburgo (1990), prêmio Adelbert-von-Chamisso (1996) – esse prêmio, concedido entre 1985 e 2017, era conferido a escritores que, embora escrevessem em alemão, não tinham o alemão como primeira língua. Yoko Tawada, segundo Tanigawa (2010), não gostaria de ser enquadrada nessa categoria, mas, assim como Peter Schlemihl, gostaria de viver sem essa sombra chamada identidade. Assim, não se trata, como aponta Mousel Knott (2007, p. 138), de um desejo de possuir uma identidade europeia, alemã: “A língua tem prioridade em relação à construção de uma identidade nacional. Tawada não se vê como membro de uma comunidade “alemã” imaginada, mas sim como membro do nexo da língua.”¹⁴

Yoko Tawada também recebeu o prêmio de literatura Tanizaki-Junichiro (2003), a Medalha Goethe (2005) e, no final de 2016, o prêmio Kleist, prêmio literário muito tradicional, conferido a escritores de língua alemã e que já teve entre seus agraciados escritores como: Bertold Brecht, Robert Musil, Anna Seghers, Ernst Jandl e Herta Müller.

¹³ Yoko Tawada estará no Brasil entre 12 e 18 de outubro de 2019 e participará de eventos e palestras em Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro.

¹⁴ Do inglês: “Language is privileged over the construction of a national identity. Tawada does not view herself a member of an imagined “German” community, but rather envisions herself in the nexus of language.”

2.2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

No Brasil, ainda são poucos os trabalhos sobre Yoko Tawada e sua obra. Destacam-se os resultados das pesquisas dentro do projeto *Yoko Tawada – autora japonesa na literatura alemã. A literatura exofônica e sem morada fixa. Tendências das novas literaturas do mundo*, desenvolvido e coordenado pelo Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann. Entre eles, a dissertação de Lúcia Colischon (2017), que aborda a tradução exofônica do romance *Étuden im Schnee*, merece ênfase. Do trabalho realizado por Colischon, resultou a tradução dessa obra, publicada recentemente com o título *Memórias de um urso polar*.

Entre outros importantes trabalhos realizados por integrantes do grupo de pesquisa coordenado pelo professor Gerson Roberto Neumann se encontram: a dissertação de Cintea Richter (2018), “Pontes geoliterárias em Onde a Europa começa e em Às margens do Spree de Yoko Tawada”, na qual Richter aborda a relevância dos espaços geográficos no estudo de textos literários e se utiliza de dois textos de Yoko Tawada para discutir essa questão: *Wo Europa anfängt* [*Onde Começa a Europa*] e *An der Spree* [*Às Margens do Spree*]. A dissertação de Miriam Inês Wecker (2018), “Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller: a escrita des-locada na literatura alemã contemporânea” trata das experiências e dos reflexos dessas experiências nas obras de Yoko Tawada e Herta Müller – duas autoras que escrevem em alemão, mas nasceram em outros lugares.

O artigo “Exofonia do Hóspede: Poemas de Tawada Yôko” é o resultado de uma parceria única, que dá conta de uma dimensão ainda pouco visitada nos estudos sobre a obra de Yoko Tawada, mesmo a nível internacional. Marianna Daudt, integrante do projeto já mencionado e tradutora do par alemão-português, Andrei Cunha e Michelle Buss, do setor de japonês da UFRGS, empreenderam a tradução de quatorze poemas, incluídos no livro *Wo Europa anfängt & Ein Gast*. Daudt, Cunha e Buss explanam o processo de tradução e apresentam o resultado desse trabalho no artigo, publicado em 2018.

Outros trabalhos relacionados a Yoko Tawada e sua obra, escritos no Brasil, incluem Blume (2014), Porto (2017, 2018) e Vale (2017, 2019). Embora ainda não sejam tão numerosos, os trabalhos sobre Yoko Tawada e sua obra, na esfera nacional, são certamente promissores e, sem dúvida, proporcionam novas perspectivas ao polissistema literário brasileiro, enriquecendo as discussões bem como os conhecimentos sobre literatura sem morada fixa [*Literatur ohne festen Wohnsitz*] (ETTE, 2004), exofonia e intertextualidade.

Na esfera internacional, há uma multiplicidade de pesquisas e trabalhos sobre Yoko Tawada e sua obra, sobretudo – embora não exclusivamente – na Alemanha. Não teria como e

nem é minha intenção apresentar todas essas realizações. Detenho-me, portanto, naquelas que, ao longo do meu trabalho de pesquisa e de tradução da obra de Yoko Tawada, estiveram presentes no meu horizonte e, de alguma forma, influenciaram e enriqueceram minhas ideias e meus conhecimentos sobre Yoko Tawada, sua escrita, sua tradução e suas teorias.

Em 2007, Doug Slaymaker editou o volume *Yoko Tawada: Voices from Everywhere* [*Yoko Tawada: Vozes de Toda Parte*], coleção de doze ensaios em inglês, que examinam questões sobre língua, identidade e pertencimento em Yoko Tawada, a partir de uma multiplicidade de ângulos teóricos e perspectivas culturais. O ensaio de abertura, escrito pela própria Yoko Tawada, é “Tawada Yoko não existe” [“Tawada Yoko does not exist”]: “um texto atravessado pelo surrealismo [...] que pondera as conexões entre identidades nacionais, tradições linguísticas e corpos físicos” (TIERNEY, 2010, p. 276).¹⁵ Segundo Tierney (2010), essa coleção de ensaios – a primeira em língua inglesa sobre a obra de Yoko Tawada – contribui significativamente para garantir, na esfera acadêmica ocidental, um espaço no qual a literatura japonesa passa a assumir um papel ativo no diálogo acerca da globalização.

Pulicações importante como *Text + Kritik* (2006) e *Études Germaniques* (2010) lançaram volumes especiais, que abordam uma variedade de obras de Yoko Tawada, focando sobretudo questões relativas à língua e à tradução. Christine Ivanovic editou, em 2010, *Yoko Tawada: Poetik der Transformation*. [*Yoko Tawada: Poética da Transformação*] – coleção de trinta ensaios sobre a obra de Yoko Tawada, em inglês e alemão.

As questões mais discutidas na literatura sobre Yoko Tawada são também as mais recorrentes na sua obra: a estranheza e as fronteiras culturais e linguísticas, o deslocamento físico e identitário, o escrever entre-mundos, a forte relação entre corporalidade e língua na sua escrita e, evidentemente, a intertextualidade e a tradução.

Gelzer (2000) sugere que Yoko Tawada desenvolve um programa coerente em suas obras de língua alemã. Segundo ele, a vida em meio à língua alemã despertou nela um espírito crítico que acabou por se transformar em uma “crítica da língua” (GELZER, 2000), fundamentada teoricamente e que estabelece paralelos surpreendentes com a crítica europeia. Yoko Tawada complementa sua crítica na forma de uma nova expressão literária, contudo, teoria, poética e prática não podem ser claramente separadas em sua escrita. Gelzer (2000) ressalta ainda a forma lúdica com que Yoko Tawada se move em um espaço que ele denomina de *espaço experimental* entre a língua alemã e a língua japonesa e entre os gêneros literários.

¹⁵ Do inglês: “a surrealist-inflected piece [...] that ponders the connections between national identities, linguistic traditions and physical bodies.”

Segundo Gelzer (2000), a crítica linguística, nos primeiros textos de Yoko Tawada, ainda se limita a problemas concretos, decorrentes do confronto com a língua estrangeira, da sua visão de mulher japonesa sobre a Europa, da sua incapacidade inicial de se expressar na língua alemã. Entre esses primeiros textos, Gelzer destaca *Wo Europa anfängt* [*Onde começa a Europa*] (1991) e *Das Bad* [*O Banho*] (2010). Essa visão voltada à língua se intensifica e resulta na busca de novas formas de expressão, orientadas sobretudo para a semântica, o som e a forma e também para a experimentação lúdica da e com a língua.

Mayr (2010) aponta para outras críticas feitas por Yoko Tawada em suas obras. Segundo ela, em textos como “Pulverschrift Berlin” [“Escrita em pó Berlim”]¹⁶ e “Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht” [“Na verdade, não se pode contar para ninguém, mas a Europa não existe”], Yoko Tawada tece uma crítica ao nacionalismo japonês, sugerindo que os japoneses se veem mais europeus do que os próprios europeus, uma vez que o Japão representa a cultura que melhor imita a cultura européia que, por sua vez, é facilmente imitável. Assim, como o melhor imitador, o Japão sofre de uma visão eurocêntrica do mundo. Mayr (2010) salienta que, por meio dessa descrição do eurocentrismo japonês, Yoko Tawada liberta a noção de “Europa” de qualquer sentido geográfico, cultural ou político.

Mayr (2010) lembra também que a definição de fronteiras geográficas precisas para a Europa é abordada por Yoko Tawada em vários de seus textos e menciona, como ainda outro exemplo disso, o conto *Wo Europa anfängt*. Neste, a narradora-personagem destaca sua busca pela delimitação exata da fronteira entre a Ásia e a Europa: enquanto um companheiro de viagem russo afirma que tudo para além dos Urais é Europa, um francês julga absurdo considerar Moscou como parte da Europa. As fronteiras que delimitam a Europa, portanto, transformam-se constantemente.

Ette (2012) analisa a obra de Yoko Tawada a partir de uma abordagem transareal, segundo a qual um determinado espaço só pode ser apreendido em sua complexidade, se além de suas especificidades, estudarmos as relações exteriores que estabelece. Para Ette: “Com efeito, a obra de Tawada, em sua totalidade, pode ser considerada como um amplo e único

¹⁶ Entre as possibilidades para a tradução da palavra *pulver* estão “pó” e “pólvora”. Tanto uma quanto a outra se adequariam ao texto em questão. No entanto, escolhi “pó” por concordar com Trabolzi (2005) quando ela afirma, ao discutir esse texto, que “de qualquer forma, há uma escrita em pó que se dissipa, assim que se sopra. Yoko Tawada está em busca de novas formas de escrita e deseja estabelecer um contraste com edifícios estáveis e pesados.” [Auf jeden Fall gibt es eine Pulverschrift, die verfliegt, sobald man pustet. Yoko Tawada sucht neue Formen der Schrift und will einen Gegensatz schaffen zu stabilen, schweren Gebäuden.]

livro-ilha – um *isolario* que compreende continentes e culturas, língua e jogos linguísticos, ilhas-mundo e mundos insulares [...]” (ETTE, 2012, n. p.).¹⁷

As seguintes autoras discutem diferentes aspectos em relação às fronteiras europeias e à noção de deslocamento nas obras de Yoko Tawada: Dijk (2008) foca a questão da chegada à Europa e enfatiza que as reflexões de Yoko Tawada a esse respeito “podem ser vistas como um convite para *re-pensar a Europa*, para ‘chegar’ a novas concepções do que a Europa é ou deveria ser” (DIJK, 2008, p. 164 – grifos da autora)¹⁸; segundo Arens (2001), os espaços de partida e de chegada, na obra de Yoko Tawada, não se excluem mutuamente, pelo contrário, estabelecem uma conexão entre si. Nessa dinâmica, não apenas chegada e partida se transformam, mas, entre esses espaços geográficos, surge um novo: um espaço social que, “como uma espécie de “terceiro espaço”, é mais do que a soma de ambos os espaços. Como fenômenos híbridos, tais “terceiros espaços” se estabelecem entre e, ao mesmo tempo, irradiam-se para a região de origem e de chegada” (ARENS apud HORST, 2015, p. 78 – grifos da autora).¹⁹

Ervedosa (2006) argumenta que, nos textos de Yoko Tawada, o terceiro espaço, no sentido de Bhabha, não é apenas um espaço de hibridismo cultural, onde as diferenças culturais se apresentam como peças imóveis, esperando serem superadas. Trata-se de um espaço lúdico, onde primam a liberdade e a criatividade. Um espaço “que vai além do cultural e, sob certos pontos de vista, posiciona-se transversalmente à realidade e às condições culturais precisamente por causa de tais características”²⁰ (ERVEDOSA, 2006, p. 570).

Redlich (2012) direciona a análise da dimensão espacial para a superfície corporal, mais especificamente para a pele em Yoko Tawada. Ele observa que Yoko Tawada identifica o corpo como espaço de inscrição e legibilidade, no qual a alteridade estrangeira se encena como marca e, conseqüentemente, como estratégia de marketing.

Ainda em relação à percepção espacial na obra de Yoko Tawada, Horst (2009) elabora uma interessante imagem:

¹⁷ Do alemão: “In der Tat ließe sich das gesamte Schaffen Yoko Tawadas als ein einziges großes Insel-Buch, ein *Insolario* der Kontinente und Kulturen, der Sprachen und Sprachspiele, der Insel-Welten und Inselwelten [...]”

¹⁸ Do inglês: “can be seen as an invitation to *re-think Europe*, to ‘arrive’ at new conceptions of what Europe is or should be.”

¹⁹ Do alemão: “der als eine Art „dritter Raum“ mehr ist als die Addition beider Räume. Als hybride Phänomene siedeln sich diese „dritten Räume“ im Dazwischen ein und strahlen gleichzeitig in die Herkunfts und Ankunftsregion aus.”

²⁰ Do alemão: “die über das Kulturelle hinausgeht und in mancher Hinsicht genau auf Grund solcher Eigenschaften quer zur Wirklichkeit und den kulturellen Bedingungen liegt.”

As personagens de Tawada incorporam novos espaços bebendo-os, comendo-os ou se apropriando deles de alguma outra forma. Uma viagem de trem pela ferrovia transsiberiana vai transformando a protagonista asiática em europeia, pois cada gole de água europeia vai se tornando parte do seu corpo (HORST, 2009, p. 78).²¹

No excerto acima, Horst reúne as noções de deslocamento e transformação à noção da antropofagia, da devoração – presente também em outros textos de Yoko Tawada, sobretudo, em relação à língua.

Genz (2005) amplia essa noção no artigo “Sprache im Bauch – im Bauch der Sprache. Sprachenfresserei bei Yoko Tawada und Stefanie Menzinger” [“Língua no ventre – no ventre da língua. A devoração da língua em Yoko Tawada e Stefanie Menzinger”]. Genz (2005) parte de uma visão fundamentada nos Estudos Culturais e, tomando como ponto de partida o conceito de “glotofagia” de Calvet, investiga até que ponto esse conceito pode ser usado na interpretação dos textos de Yoko Tawada e Stephanie Menzinger.

A glotofagia é discutida por Calvet em conexão com o colonialismo e entendida como a “devoração da língua” por parte dos colonizadores em contraste com a suposta “devoração do corpo” praticada pelos colonizados. Glotofagia, no sentido proposto por Calvet, significa a “substituição da língua normalmente falada em um país pelos governantes coloniais” (GENZ, 2005, p. 115).²²

Genz, porém, propõe ir além do sentido abordado por Calvet, expandindo a noção de glotofagia. Um sentido positivo do termo, segundo ela, está em sua função poetológica de destruir, combinar e purificar a língua – característica decisiva na escrita de Yoko Tawada, na qual a “devoração da língua” se transforma e se manifesta na forma de “destruição, transformação, elaboração, apropriação e esquecimento (eliminação), bem como na construção de novas substâncias a partir de peças desarticuladas” (GENZ, 2005, p. 159).²³

Fischer (2001, 2003), a partir de interpretações baseadas em teorias feministas e psicanalíticas, dedica-se à análise da estranheza cultural e das diferenças sexuais nos textos de Yoko Tawada. Ela sugere, por exemplo, que as imagens criadas por Yoko Tawada representariam uma tentativa de escapar às estruturas patriarcais tradicionais tanto da cultura alemã quanto japonesa. Já Christina Kraenzle (2008) supõe que Yoko Tawada ressalta, em sua

²¹ Do alemão: “Tawadas Figuren verleiben sich neue Lebensräume ein, indem sie sie trinken, essen oder auf andere Weise in Besitz nehmen. Eine Reise mit der transsibirischen Eisenbahn macht die asiatische Protagonistin zur Europäerin, da jeder Schluck europäischen Wassers ein Teil ihres Körpers wird.”

²² Do alemão: “Ersetzung der in einem Land üblichen gesprochenen Sprache durch die Kolonialherren.”

²³ Do alemão: “Zerstörung, Verwandlung, Verarbeiten, Aneignen und Vergessen (Ausscheiden) sowie dem Aufbau neuer Substanzen aus zerlegten Bestandteilen.”

obra, a crescente uniformidade entre viagens e deslocamentos cada vez menos distintos, que afetam a possibilidade de novas perspectivas não apenas espaciais e físicas, mas identitárias.

Também são várias as pesquisas que se dedicam às questões ligadas à tradução na produção literária de Yoko Tawada. Entre as quais assinalo o trabalho de Keijiro Suga (2007), que observa a relação entre exofonia e tradução na escrita de Yoko Tawada e considera a tradução a fonte medular da escrita de Yoko Tawada. Além disso, Suga oferece, na minha opinião, uma imagem tocante e memorável da tradução:

Uma língua não está completamente viva quando traduzida para outra. Meio-morta, ela proporciona uma nova vida à língua que a recebe. Seu sentido original torna-se distorcido e algo obscuro, mas, ao mesmo tempo, a forma traduzida é impregnada de uma aura de descoberta e emoção em um novo ambiente. A transformação de uma língua através do processo de tradução oferece a base para a escrita de Yoko Tawada. Em suas obras, duas operações aparentemente diferentes – tradução e criação – entrelaçam-se [...] (SUGA, 2007, p. 21).²⁴

Matsunaga (2002) também se ocupa de diversos aspectos acerca da tradução na escrita de Yoko Tawada, entre eles, a figura do próprio tradutor. Ela observa que o tradutor, em Yoko Tawada, está sempre na fronteira entre línguas, esmagado entre dois mundos e obrigado, muitas vezes, a permanecer nessa região de fronteira. Matsunaga (2002) evoca uma curiosa imagem do romance *Moji ishoku* (1999) publicado inicialmente como *Arufabetto no kizuguchi* (1993), escrito por Yoko Tawada em japonês e narrado em primeira pessoa pela figura de uma tradutora: em determinado momento da história, tradutora e autora tornam-se uma só e já não é mais possível divisá-las.

Em relação à intertextualidade, destaco o trabalho de Suzuko Mousel Knott (2007, 2010), que explora as referências intertextuais na obra de Yoko Tawada, conferindo à noção de intertextualidade, inclusive, o status de peça-chave na criação literária de Yoko Tawada. É essencial destacar também as considerações da própria Yoko Tawada em relação à tradução e à intertextualidade – noções que recebem destaque não apenas em seus ensaios, mas também em suas obras ficcionais – tanto na língua alemã quanto na japonesa, como pretendo demonstrar ao longo deste trabalho.

²⁴ Do inglês: “A language is not fully alive when translated into another. Half-dead it gives a new life to the host language. Its original meaning becomes distorted and somewhat obscure, but at the same time the translated form is charged with an aura of discovery and excitement in a new environment. Transformation of a language through the process of translation offers the framework for Yoko Tawada's writings. In her works, seemingly two different operations, translation and creation, merge [...].”

3. AS MUITAS VOZES NA OBRA DE YOKO TAWADA: CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS E TEÓRICAS

“Em minha própria voz, ouço vozes diversas, que não são próximas umas das outras e exatamente por isso ameaçam desintegrar-se. Elas não vêm de dentro de mim e me são para sempre estranhas.”²⁵

Yoko Tawada, “Der Klang der Geister” (2016b).

Como já antecipado no título desta dissertação, são muitas as vozes que se fazem presentes na obra de Yoko Tawada e, conseqüentemente, também neste trabalho. Apresento a seguir conceitos e pressupostos teóricos que, de alguma forma, são retomados na sua escrita: um “escrever entre mundos” (ETTE, 2005) que desafia fronteiras, produz novos sentidos e enriquece decisivamente o polissistema literário do qual passa a fazer parte e, sem dúvida, enriquece também as discussões na esfera dos Estudos da Tradução e da Literatura Comparada. Essa escrita deslocada, sem morada fixa, que aponta para uma visão mais ampla e mais fluida do fazer literário, reclama, portanto, uma postura igualmente deslocada, descentralizada da tradução e de suas teorias.

Assim, uma vez que uma das intenções desta dissertação é produzir uma tradução literária que respeite as vozes intertextuais presentes no texto de partida e ao mesmo tempo permita a plasticidade necessária para concebê-las no texto de chegada, optei por escutar a voz de teorias de caráter menos prescritivo, nas quais a dinamicidade e a heterogeneidade são características marcantes e para as quais “a tradução deixa de ser um fenômeno cuja natureza e fronteiras são definitivamente percebidas, para se tornar uma atividade dependente das relações dentro de um dado sistema cultural” (EVEN-ZOHAR, 2012, p. 07).

Ao longo desta dissertação, destacam-se determinadas noções que, dependendo do ponto de vista a partir do qual são abordadas, certamente apresentam diferenças ou distinções de sentido. Assim, com o propósito de assegurar uma leitura mais fluida, apresento algumas das noções que utilizo bem como suas definições, com base nas referências teóricas e bibliográficas utilizadas para a realização deste trabalho, apresentadas pela própria Yoko Tawada e por outros autores, como Kristeva (2005), Barthes (1988, 1992, 2004) e Derrida (1979, 1985, 2003).

²⁵ Do alemão: “In meiner eigenen Stimme höre ich mehrere Stimmen, die nicht zusammengehören und deshalb eigentlich auseinanderfallen wollen. Sie kommen nicht aus mir selber und bleiben mir fremd.”

3.1 A VOZ DO TEXTO

Uma vez que a intertextualidade é elementar para este trabalho – sobretudo a intertextualidade em Yoko Tawada – parece-me essencial iniciar esta seção pela definição de “texto.”

Em consonância com Kristeva (2005), Barthes (1988, 1992, 2002) e Derrida (1979, 1985, 2003), a noção de texto está associada a uma entidade em constante construção, marcada pela abertura e pela transitoriedade. A própria etimologia da palavra “texto” – do latim *texere* (construir, tecer) – remete à ideia de confluência, trama, encadeamento de sentidos que levam à construção sempre renovada de um texto:

Mergulhado na língua, o *texto* é, por conseguinte, o que ela tem de mais estranho: aquilo que a questiona, aquilo que a transforma, aquilo que a descola de seu inconsciente e do automatismo de seu desenvolvimento habitual. Assim, sem estar na *origem* da linguagem e eliminando a própria questão da origem, o *texto* (poético, literário ou outro) escava na superfície da palavra uma vertical, onde se buscam os modelos desta significância que a linguagem representativa e comunicativa não recita, mesmo se os marca. Assim, por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social, o texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico e não se limita - enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista (Kristeva, 2005, p. 10-11 – grifos da autora).

Nesse jogo, entre movimento e impermanência, o texto transcende contornos nítidos e qualidades puramente linguísticas, transformando-se em uma trama de conexões intersemióticas. Distinções como textual e extra-textual se desfazem: o texto verbal é apenas uma das instâncias do texto (ou arquiteito, como definido por Derrida, 2002), assim como o corpo – como é abundante na obra de Yoko Tawada – é outra dessas instâncias: o corpo como espaço de inscrição e legibilidade (REDLICH, 2012).

Segundo Carvalho (2006), o texto, “diálogo de várias escrituras”, passa a ser entendido em suas relações com outros textos. Atravessado pela alteridade, o texto é constituído de outras palavras além das suas próprias. Nesse sentido, a obra não significa apenas o que diz, mas absorve os sentidos dos textos com os quais dialoga: “o diálogo é aqui estabelecido entre três linguagens, a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior” (CARVALHAL, 2006, p. 127).

Dessa forma, o texto não é uma entidade autossuficiente e isolada, portadora de um sentido único, mas um mosaico, como singularizou Kristeva (2005), uma trama tecida com fios nem sempre visíveis: uma trama feita de rastros. A concretização do sentido se desloca e, como

parte dessa trama, o autor perde o status de criador exclusivo de sentidos, dono de uma única intenção, de uma única verdade, pois

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contextam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas (BARTHES, 2004, p. 62).

Mesmo que “jamais original”, um texto se manifesta sempre renovado através da leitura. Assim, não só o que se escreve, mas o que se lê constrói o texto, pois

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64).

Um texto não pode, portanto, ser visto apenas como “um corpus de escrita acabado, mero conteúdo delimitado por um livro ou por suas margens, mas uma rede diferencial, um tecido de traços, referindo-se infinitamente a outra coisa que não ele mesmo [...]” (DERRIDA, 1979, p. 84).²⁶ O texto está em constante criação, uma criação que acontece na escrita, na leitura e também, como aponta Derrida (1985), no seu contato com o ouvido²⁷ do outro: um outro distante, desconhecido, não antecipado pelo autor, mas que é, paradoxalmente, seu herdeiro. Ouvir é, contudo, mais que receber, pois, para ouvir e compreender, é preciso também produzir (DERRIDA, 1985).

No sentido de Derrida, o texto transborda, sem cessar, sua própria representação. Essa é a noção de texto que vejo ecoar em Yoko Tawada e que leva os leitores (ou ouvintes?) a tomar consciência e a refletir sobre as vozes múltiplas, por vezes discordantes, que produzem sentidos igualmente múltiplos em sua obra.

²⁶ Do inglês: “a finished corpus of writing, some content enclosed in a book or its margins, but a differential network, a fabric of traces referring endlessly to some thing other than itself [...]”

²⁷ O ouvido tem significado central em “Ein Gast”, como pretendo demonstrar adiante e por isso considero relevante apontar sua ligação com a noção de texto em Derrida.

3.2 A VOZ DA INTERTEXTUALIDADE

“Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes...”

Milton Hatoum (apud JULIO DAIO BORGES, 2006)

Escolhi abrir esta seção com uma epígrafe na qual Hatoum, para se referir à qualidade intertextual da literatura, faz justamente um hábil jogo alusivo que remete ao poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado pela primeira vez em 1930, na coletânea *Alguma Poesia* (2002).

Embora a noção de intertextualidade tenha se disseminado mais intensamente a partir da sua utilização por Kristeva no final da década de 1960, a prática intertextual é um fenômeno antigo, ainda que se desse de forma distinta. Na literatura medieval, por exemplo, fazer referências intertextuais e apresentar claramente as fontes dessas referências era a forma de legitimar, validar o trabalho do escritor. Essa estratégia era tão importante que, por vezes, o escritor medieval inventava referências intertextuais para esquivar-se da acusação de não possuir fontes – como é o caso, supostamente, de *Parzival*, poema épico alemão da Idade Média, atribuído a Wolfram von Eschenbach (HEIMESHOF, 2010).

A intertextualidade, como apontam os trabalhos de Kristeva, Barthes e Derrida, marca todos os textos. Mais que isso, marca os sistemas linguísticos, pois como sustenta Derrida em *The Ear of the Other [O ouvido do outro]*, entre outros textos, em um mesmo sistema linguístico é possível encontrar várias línguas (DERRIDA, 1985). Nesse sentido, um texto é sempre uma multiplicidade, um conjunto ilimitado de traços linguísticos. Definir a fonte definitiva torna-se impossível e até indesejável. Neste trabalho, a intertextualidade é entendida, portanto, não apenas no sentido de localizar fontes ou influências de um texto em outro texto, mas, seguindo as pegadas de autores como Kristeva, Barthes e Derrida, no sentido de perceber outras vozes – diálogos polifônicos, que revelam códigos culturais e tradições literárias diversas. A intertextualidade representa, assim, uma dinâmica, na qual leitura, escuta e acolhida de vozes outras, que habitam as palavras, dão forma ao texto.

Yoko Tawada observa: “Ninguém pode dizer quando o primeiro texto foi escrito. Cada texto já surge como o segundo, como uma produção de sobras acidentais. Parece que nunca se

começou a escrever, mas se esteve escrevendo desde sempre” (TAWADA apud REDLICH, 2012, p. 130).²⁸ O rastro de Derrida se faz presente na reflexão de Yoko Tawada:

Não há nada antes do texto; não há nenhum pretexto que não seja já um texto. De forma que, quando a cortina é descortinada, a abertura é aberta e a performance é performada, uma cena teatral existia.

No imperfeito. Já estava em posição, ainda que invisível no presente; em ação, sem se deixar mostrar, sem se fazer mencionar por qualquer declaração manifesta antes do “primeiro” ato (DERRIDA, 2004, p. 328).²⁹

A noção de intertextualidade apoia-se no texto, que já surge como o segundo, escrito e inscrito sobre outros textos: um palimpsesto que, como indica Dillon (2007), caracteriza-se por vestígios fantasmagóricos de outros textos que ressurgem, sem aviso, na superfície. Um fenômeno “no qual, numa ilusão de profundidade sobreposta, textos, normalmente não relacionados, envolvem-se e emredam-se, estreçam-se intrincadamente, interrompendo-se e habitando-se mutuamente” (DILLON, 2007, p. 3).³⁰ A intertextualidade significa, pois, um diálogo entre textos, um diálogo que, nem sempre, mostra-se bem definido ou explícito.

Além disso, a intertextualidade se vincula – não só, mas certamente – à memória do texto, à memória do autor, à memória do leitor e, no caso deste trabalho, à memória da tradutora. Isso significa que pensá-la implica considerar essa perspectiva, no mínimo, tripla, que não se detém apenas na localização de fontes e influências intertextuais, mas, seguindo a herança de Barthes e Kristeva, supõe vozes anônimas, códigos culturais, convenções, discursos e tradições literárias e intelectuais, cuja existência é anterior à criação textual (REDLICH, 2012).

A intertextualidade pode se manifestar de diferentes formas em um texto.³¹ Nesta dissertação, a principal forma analisada é a alusão. Irwin (2001, p. 289) sintetiza a definição de alusão como

²⁸ Do alemão: “Man kann nicht sagen, wann der erste Text geschrieben wurde. Jeder Text entsteht als der zweite, als eine Abfallproduktion. Es sieht so aus, als hätte man nie angefangen zu schreiben, sondern schon immer geschrieben.”

²⁹ Do inglês: “There is nothing before the text; there is no pretext that is not already a text. So that, at the moment the surface of attendance is broached and the opening opens and the presentation is presented, a theatrical scene was.

In the imperfect. Was already in place, even though presently invisible, at work without letting itself show, without being spoken by any present statement, prior to the “first” act.

³⁰ Do inglês: “where, in an illusion of layered depth, otherwise unrelated texts are involved and entangled, intricately interwoven, interrupting and inhabiting each other.”

³¹ Cf. Genette (2006), Samoyault (2008), entre outros, para uma análise mais detalhada de tipos e relações intertextuais.

uma referência que é indireta no sentido de que pressupõe associações que vão além da mera substituição de um referente. As alusões baseiam-se frequentemente em informações que não são prontamente acessíveis a todos os membros de uma comunidade cultural e linguística, são tipicamente, mas não necessariamente, breves e podem ou não ser de natureza literária.³²

Alusões, portanto, constituem-se de ecos textuais, que podem ser estrondosos ou tênues ou, ainda, tácitos. Assim, embora comumente definida como uma referência implícita, subentendida ou indireta (IRWIN, 2001), a alusão pode ser também explícita. Sua explicitude depende amplamente da leitura que se faz do texto. Pode-se dizer que ela é diretamente proporcional ao conhecimento literário e, ainda, extratextual, do leitor.

Trata-se, assim, de um recurso bastante subjetivo, pois, como aponta Samoyault (2008), alusões podem ser percebidas e podem não ser. Da mesma forma, podem ainda ser percebidas em circunstâncias nas quais, sob o ponto de vista da intenção do autor, elas não existem. Mesmo que, normalmente, a percepção ou não da alusão não impeça a compreensão do texto, compreendê-la certamente enriquece e torna mais profunda a leitura: “leitura e escrita se interpenetram” (Samoyault, 2008, p. 78).

Ainda segundo Samoyault (2008), os textos nascem uns dos outros e influenciam uns aos outros, embora jamais seja possível a total reprodução ou adoção de um texto no outro e pelo outro. Assim, a singularidade do texto literário descansa sobre outros textos, ora apagando-os sem, contudo, eliminá-los completamente – um primoroso palimpsesto – ora evidenciando-os abertamente.

Nesse sentido, a intertextualidade não é uma via de mão única, não depende apenas do que se escreve, mas do que se lê. E essa leitura, especialmente quando se trata de uma tradução, está ligada à “bagagem intertextual do tradutor” (FEDERICI, 2007, p. 1)³³, uma vez que “o tradutor / a tradutora possui sua própria “bagagem” intertextual literária, linguística e cultural devido à sua “localização” e política identitária; uma “bagagem” que permeia sua ação de tradução e de “reescrita” do texto de partida no texto de chegada (FEDERICI, 2007, p. 1 – grifos da autora).³⁴ Ainda segundo Federici,

Se através do ato de tradução os textos são linguística e culturalmente recontextualizados, a interpretação e a comunicação podem ser consideradas como

³² Do inglês: “a reference that is indirect in the sense that it calls for associations that go beyond mere substitution of a referent. Allusions often draw on information not readily available to every member of a cultural and linguistic community, are typically but not necessarily brief, and may or may not be literary in nature.”

³³ Do inglês: “translator’s intertextual baggage.”

³⁴ Do inglês: “the translator possesses his/her own intertextual literary, linguistic and cultural “baggage” due to his/her “location” and identity politics; a “baggage” that permeates his/her act of translation and “rewriting” of the source text into the target text.”

necessidades pragmáticas do processo de tradução, onde o leitor-alvo recebe um texto cheio de múltiplos códigos que nem sempre são os mesmos que no texto de chegada ou, se o são, eles não obstante são submetidos a uma interpretação diferente. Se a tradução de referências intertextuais transmite nitidamente uma bagagem de conhecimento ligado à cultura, na passagem de uma língua/cultura para outra, a mesma citação pode adquirir um valor muito diferente em seu novo contexto (FEDERICI, 2007, p. 8).³⁵

Assim, o contexto da língua de chegada influencia as escolhas e estratégias intertextuais do tradutor e as escolhas do tradutor influenciam igualmente a recepção do texto.

3.3 A VOZ DA EXOFONIA

[...] o que me parece é que toca a língua alemã [...] no sentido de que a faz mover-se, de que deixa nela uma espécie de cicatriz, uma marca, uma ferida. Modifica a língua alemã, toca a língua, mas, para tocá-la, é necessário que a reconheça, não como sua língua, pois creio que a língua nunca pertence, mas como a língua com a qual escolheu expressar-se [...].³⁶

Jacques Derrida, La lengua no pertenece (2001).

Derrida, na epígrafe acima, refere-se à escrita de Paul Celan. Essa mesma epígrafe, contudo, poderia referir-se à escrita exofônica de Yoko Tawada, que assim como Celan, elegeu a língua alemã, que não lhe pertence – pois língua nenhuma pertence –, como língua de expressão literária.

Escrever em uma língua diferente da língua primeira certamente não é novidade: Fernando Pessoa, no final do século XIX, sob o pseudônimo Alexander Search, escrevia em inglês; o livro mais famoso de Vladimir Nabokov não foi escrito em sua primeira língua, o russo, mas em inglês; Hideo Levy é considerado um dos primeiros autores americanos a escrever literatura moderna japonesa – em japonês.

³⁵ Do inglês: “If through the act of translation texts are linguistically and culturally recontextualised, interpretation and communication can be considered as pragmatic necessities of the translating process, where the target reader receives a text full of multiple codes which are not always the same as in the ST, or if they are, they nevertheless undergo a different interpretation. If translation of intertextual references clearly transmits a baggage of cultural-bound knowledge, in the passage from one language/culture to another the same quotation can acquire a very different value in its new context.”

³⁶ Do espanhol: “[...] lo que me parece es que toca a la lengua alemana [...] en el sentido en que la hace moverse, en que le deja una suerte de cicatriz, de marca, de herida. Modifica la lengua alemana, toca a la lengua pero, para tocarla, es necesario que la reconozca, no como su lengua, puesto que creo que la lengua nunca pertenece, sino como la lengua con la cual ha elegido expresarse [...].”

Mesmo assim, a noção de exofonia, na esfera da literatura, ainda é pouco conhecida e logra, portanto, um maior aprofundamento, visto que a relevância de autores exofônicos na literatura contemporânea é cada vez maior, a exemplo do que ocorre na Alemanha. Trata-se de autores que, assim como Yoko Tawada, vêm de todas as partes do mundo e, ao mesmo tempo, não pertencem a lugar nenhum – como aponta o título do livro de Christa Wolf, *Kein Ort. Nirgends* [*Nenhum lugar. Em lugar nenhum*] (2012).

A exofonia representa um fenômeno no qual a escrita não se realiza na primeira língua: escritores exofônicos se expressam em uma língua que aprenderam já quando adultos. Embora muitos autores considerem a exofonia simplesmente como o expressar-se em uma segunda língua, considero fundamental, para compreender a escrita exofônica, ressaltar a diferença entre crescer com uma língua e aprendê-la quando adulto. Na exofonia, o encontro com a outra língua causa surpresa, desconcerto, ou ainda, um sentimento de liberdade e desapego – justamente porque ela era, até então, desconhecida. Isso não ocorre, ou ao menos não com a mesma intensidade, em autores que cresceram em contato com diversas línguas ou aprenderam outra(s) língua(s) ainda crianças.

Crescer com uma língua faz com que ela se torne familiar. Não há praticamente nenhum assombro, nenhuma perplexidade diante dela. Trata-se de uma língua tão familiar quanto a primeira, de tal forma que, pessoas que crescem em ambientes regularmente bilíngues, muitas vezes têm dificuldade em definir qual é a sua “língua materna.” Já autores exofônicos questionam a outra língua exatamente por conta do estranhamento que esta lhes provoca. Essa mesma posição um tanto distanciada da língua outra passa a ser assumida também em relação à primeira língua, provocando novos questionamentos e enriquecendo o espaço literário em ambos os sistemas.

A autora Jhumpa Lahiri ilustra bem essa dinâmica: falava Bengali em casa com os pais e aprendeu inglês aos 5 anos quando foi para a escola – não escolheu nenhuma das duas línguas, nasceu em uma, cresceu na outra. Sua escrita exofônica se dá em uma terceira língua: o italiano, a língua pela qual se apaixonou já quando adulta.

Não reconheço a pessoa que escreve este diário, nesta língua nova, balbuciante. Sei, porém, que é a parte mais genuína, mais vulnerável de mim. [...] É uma espécie de ato literário de sobrevivência. Não tenho muitas palavras para me expressar - ao contrário. Sinto-me em um estado de privação. E, no entanto, ao mesmo tempo, sinto-me livre, leve. Redescubro a razão pela qual escrevo, a alegria e a necessidade. [...] (LAHIRI, 2016, p. 34)³⁷

³⁷ Do inglês: “I don’t recognize the person who is writing in this diary, in this new, approximate language. But I know that it’s the most genuine, most vulnerable part of me. [...] It’s a sort of literary act of survival. I don’t have

Yoko Tawada, que também aprendeu alemão depois de adulta, afirma que a exofonia é como uma aventura na qual se sai do som da primeira língua para ouvir novos sons. A exofonia representa uma maneira curiosa e aventureira de pensar: como se pode sair da língua materna? E o que acontece quando se sai dela?

A água, por exemplo, é um tema recorrente na sua obra. Ao ser questionada sobre seu fascínio em relação à palavra *Wasser* (“água” em alemão), Yoko Tawada responde: “há poder na palavra *Wasser* [...]. É água corrente, comparada à palavra japonesa, *mizu*, que é tranquila, não corre. *Mizu* apenas fica lá” (HOGUE, 2018, n. p.).³⁸ É esse tipo de reflexão que a exofonia provoca em relação à língua escolhida.

Oskar Pastior, escritor romeno, nascido em uma região de minoria alemã, ressalta a íntima relação entre exofonia e literatura:

a literatura é, por definição, exofônica: ninguém escreve como fala. Na época atual, fortemente marcada pelos conceitos de migração, exílio e diáspora, há muito não é mais uma exceção à regra quando um escritor não escreve naquela que é considerada sua língua materna. Mais ainda, as línguas – primeira, segunda, própria e estrangeira - interagem umas sobre as outras, alternam-se e misturam-se: Língua e línguas - ora distintas, ora mescladas complexamente umas às outras (PASTIOR apud ARNDT; NAGUSCHEWSKI; STOCKHAMMER, 2007, p. 8).³⁹

O termo “exofonia”, como aponta Lughofer (2011), tem origem nos estudos toponímicos, nos quais é utilizado para identificar nomes de lugares em língua estrangeira. A partir dos anos 90, do século XX, o termo passou a ser adotado referindo-se também a autores que escolhem escrever em outra língua que não a sua primeira. Yoko Tawada ouviu a palavra “exofonia” pela primeira vez em 2002, durante a conferência *AFRIKA EUROPA. Transporte, Übersetzungen, Migrationen des Literarischen* [ÁFRICA EUROPA. Transporte, Traduções, Migrações do Literário], em Dacar.

Essa experiência foi sua inspiração para escrever e publicar, no ano seguinte, o volume de ensaios *Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi* [Exofonia: viagem para além da língua materna]. Desde então, Yoko Tawada tem contribuído ativamente para a disseminação e

many words to express myself – rather the opposite. I’m aware of a state of deprivation. And yet, at the same time, I feel free, light. I rediscover the reason that I write, the joy as well as the need.”

³⁸ Do inglês: ““There’s power in *wasser* [...]. It’s running water, compared to the Japanese word, *mizu*, which is quiet. It doesn’t run. *Mizu* just stays there.”

³⁹ Do alemão: “Literatur ist per definitionem exophon: Niemand schreibt, wie sie spricht. In jüngster, von Migration, Exil und Diaspora besonders geprägter Zeit ist es längst nicht mehr nur eine Ausnahme von der Regel, wenn ein Schriftsteller nicht in seiner sog. Muttersprache schreibt. Mehr noch: 'Erst-' und 'Zweitsprache', 'eigene' und 'fremde' Sprache wirken aufeinander, vertauschen und vermischen sich: "Sprache und Sprachen - jeweils und miteinander eine Gemengelage.”

discussão da exofonia na esfera dos estudos literários (IVANOVIC, 2008). A partir dessa obra, a exofonia assume, para Yoko Tawada, um sentido programático, uma viagem que se constitui em “um movimento translingual” (IVANOVIC, 2008, p. 224).⁴⁰

Depois disso, em 2005, a conferência sobre escrita e autoria exofônica teve nova edição, dessa vez em Berlim, e em 2007 foi publicado o livro *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, organizado por Susan Arndt, Dirk Naguschewski e Robert Stockhammer e que se tornou uma importante referência para os estudos relacionados à exofonia.

A escrita exofônica evidencia, assim, um deslocamento que é sim geográfico, mas é ainda – ou ainda mais que isso – linguístico, textual, identitário, inserindo Yoko Tawada no que Ette (2001, 2004, 2005, 2015) denomina *literatura sem morada fixa* [*Literatur ohne festen Wohnsitz*], uma literatura que parte de uma escrita entre mundos: “Literaturas sem morada fixa mostram [...] que em uma língua (literária) estão sempre (ou ainda) presentes e atuais as estruturas linguísticas e os horizontes literários de outras línguas e literaturas” (ETTE, 2012, p. 65).⁴¹

Essa escrita em constante deslocamento produz novas formas de perceber as línguas e tem por consequência uma desautomatização linguística – um estranhamento – que traz à tona a não obviedade da língua e se manifesta na sua materialidade, na sua corporeidade e, ainda, no distanciar-se do conforto e da naturalidade da língua tida como a primeira e no sentir na pele – nos ouvidos, na voz e na própria escrita – outra língua, outro alfabeto, outras sonoridades.

Etimologicamente, “exofonia” compõe-se do radical *exo*, que corresponde ao grego *éksó* – que, como preposição, significa “fora de” e, como advérbio, significa “fora”, exprimindo, portanto, a ideia de ‘fora, de fora, por fora’ – e do pospositivo *fon(e)*: do grego *phónê*: ‘som, voz’ + o sufixo *-ia*, formador de substantivos abstratos: afonia, monofonia, polifonia, sinfonia, etc. No século XX, a partir do francês *francofone* e *francofonia*, generalizou-se o uso dessa forma em várias línguas, sendo possível, na prática, formar a constelação morfológica *xfonia*, *xfono*, *xfônico* com o nome de qualquer língua: germanofonia/germanófono/germanofônico, lusofonia/lusófono/lusofônico etc.

Yoko Tawada toma a etimologia da palavra e transforma a exofonia em uma aventura, uma viagem para fora das fronteiras da primeira língua, como já indica o título de seu livro *Ekusofonii, – bogo no soto e deru tabi* (IVANOVIC, 2008). Uma viagem na qual os sons de

⁴⁰ Do alemão: “eine translingualische Bewegung.”

⁴¹ Do alemão: “Die Literaturen ohne festen Wohnsitz führen [...] eindrucksvoll vor Augen, dass in der einen (literarischen) Sprache immer schon (oder immer noch) die sprachlichen Strukturen und literarischen Horizonte anderer Sprachen und Literaturen gegenwärtig und präsent sind.”

uma língua abandonam o espaço que lhes foi predeterminado para perceber e acolher outra voz – a voz do outro. A voz se faz presente, pois, numa escrita que reflete sobre o outro na língua do outro e que leva a questionar o que acontece quando a língua dessa língua “já não segue os movimentos e sonoridades da mãe, mas *gera* novas línguas, línguas estrangeiras?” (ETTE, 2005, p. 182 – grifos do autor).⁴²

Como aponta Ivanovic (2008), referindo-se ao título *Ekusofonii – bogo no soto e deru tabi*,

com o subtítulo explicativo *bogo no soto e deru tabi* (“Viagem fora da língua materna” ou “Viagem para além da língua materna?”), a autora procura conferir uma dimensão poética adicional à noção [de exofonia]. O subtítulo japonês não especifica tratar-se de uma ou mais viagens ou ainda do próprio percurso da viagem, mas através dele, a saída do país de origem é tematizada como saída da língua falada no país. Com isso, a própria língua – e não apenas o território de seu uso – é identificada como espaço. Tawada caracteriza, assim, a(s) viagem(ns) como um movimento translinguístico [...]. Uma vez que o movimento físico e linguístico são correspondentes, não só a língua pode ser pensada como espaço, mas também o corpo – através da língua e da fala – pode ser tematizado como espaço. “Viagem fora da língua materna” – *bogo no soto e deru tabi* – traz à tona, ainda, a recorrente reversão em seus textos da relação entre interior e exterior, especialmente com referência ao corpo físico, que, para ela, tem significado tanto existencial quanto poético: quando Tawada apresenta a língua materna como um espaço do qual se pode sair para viajar no seu “além”, faz-nos lembrar do início da “viagem da vida”, o nascimento como saída do útero. É um espaço interior que ela, como mulher “produtiva”, “tem em si”, traz dentro de si, e que procura explicitamente encenar como espaço para sua escrita (IVANOVIC, 2008, p. 224-225 – grifos da autora).⁴³

O movimento translingual representa um movimento que não se dá uma única vez, mas se caracteriza por um vai-e-vem contínuo, que cria uma vibração, uma fricção tanto entre as línguas quanto dentro de cada uma delas.

⁴² Do alemão: “nicht mehr den Bewegungen und Klängen der Mutter folgt, sondern sich fremde Sprachen, fremde Zungen *zweigen* macht?”

⁴³ Do alemão: “Mit dem erläuternden Untertitel *bogo no.soto e deru tabi* (“Reisen außerhalb der Muttersprache” oder “Reisen aus der Muttersprache heraus”?) sucht die Autorin dieser Bezugnahme eine weitere, poetologische, Dimension abzugewinnen. In der japanischen Formulierung ist nicht festgelegt, ob es sich um eine oder mehrere Reisen oder um den Vorgang des Reisens selbst handelt. Über den Untertitel wird das Verlassen des Landes ihrer Herkunft als ein Verlassen der dort gesprochenen Sprache thematisiert und damit die Sprache selbst – und nicht allein das Territorium ihres Gebrauchs – als Raum bestimmt. Tawada charakterisiert also die resp. das Reise(n) als eine translinguale (Sprach)bewegung [...]. Indem körperliche und sprachliche Bewegung einander korrespondieren, kann des weiteren nicht nur Sprache als Raum gedacht, sondern über die Sprache und das Sprechen auch der Körper als Raum thematisiert werden. “Reisen außerhalb der Muttersprache” – *bogo no soto e deru tabi* – ruft nämlich andererseits die in Tawadas Texten gerade in Bezug auf den leiblichen Körper immer wieder auftauchende Umkehr des Verhältnisses von Innen und Außen auf,* was für die Autorin ebenfalls von existentieller und von poetologischer Bedeutsamkeit ist: Wenn Tawada die Muttersprache als einen Raum vorstellt, aus dem man austreten kann, um in dessen ‘Jenseits’ auf die Reise zu gehen, erinnert sie damit zweifelsohne auch an den Beginn der ‘Lebensreise’, die Geburt als ein Austreten aus der Gebärmutter. Es ist ein Innenraum, den sie als ‘produktive’ Frau sowohl ‘enthält’, in sich trägt, wie sie ihn explizit als Raum ihres Schreibens zu inszenieren sucht.”

Ainda em *Ekusofonii – bogo no soto e deru tabi*, Yoko Tawada, refletindo sobre sua escrita exofônica, declara: “o processo de escrita envolve uma relação com a outra – língua – um corpo outro que não o do autor” (TAWADA apud EXLEY, 2016, p. 68).⁴⁴ Chegar em outra língua exige, como nota Köhler (2006), uma linguagem corporal igualmente distinta. Essa relação com a outra língua é violenta, intensa, exigindo um esforço físico e transformando o uso da língua em um ato visceral:

Na língua materna, não se consegue mais separar os sons do conteúdo das palavras, a fala não é mais percebida como um processo físico. Apenas na língua estrangeira ela tem a sensação de que seus sons estão vindo de seu corpo. Ao falar a língua estrangeira, ela toma novamente consciência dos esforços físicos necessários para produzir o som (FISCHER, 2001, p. 200).⁴⁵

Para Arens (2007, p. 68), “através do marcar e transformar metáforas, personagens e imagens na fisicalidade da própria língua, as explorações ficcionais de Yoko Tawada revelam o traço oculto da violência na língua”.⁴⁶ Yoko Tawada revela a violência latente na língua, mostrando que ela invade, traumatiza e, mesmo, viola o corpo até que este finalmente se renda:

Era frustrada qualquer tentativa de descrever a diferença entre duas culturas: a diferença se entalhava diretamente na minha pele como uma escrita estranha que eu até podia sentir, mas não conseguia ler. Qualquer som estranho, qualquer olhar estranho e qualquer gosto estranho produzia um efeito desagradável no corpo, até fazer com que o corpo se transformasse. O som de 'O', por exemplo, invadia meus ouvidos profundamente e o som de 'R' arranhava minha garganta (TAWADA, 2016a, n.p.).⁴⁷

Em relação à materialidade dos signos linguísticos na escrita de Yoko Tawada, esta não se restringe à percepção da língua estrangeira, mas se volta também à língua primeira: “sua tradução das superfícies da língua – ou seja, seu foco nas letras, nos sons, nas discrepâncias entre palavras e imagens e em outros aspectos da forma linguística – acaba por tornar tanto a língua alemã quanto a japonesa enigmáticas, dinâmicas e multifacetadas” (ANDERSON, 2010,

⁴⁴ Do inglês: “the process of writing involves a relationship with an other – language – a body other than the author’s.”

⁴⁵ Do alemão: “In der Muttersprache lassen sich die Laute nicht mehr vom Inhalt der Worte trennen, das Sprechen wird nicht mehr als körperlicher Vorgang wahrgenommen. Nur noch in der Fremdsprache hat sie das Gefühl, daß ihre Laute aus ihrem Körper kommen. Beim Sprechen der Fremdsprache werden ihr die körperlichen Anstrengungen, die zur Lauterzeugung nötig sind, wieder bewußt.”

⁴⁶ Do inglês: “through marking and transforming metaphors, characters and images in the physicality of language itself, Tawada’s fictional explorations reveal the hidden trace of violence in language.”

⁴⁷ Do alemão: “Jeder Versuch, den Unterschied zwischen zwei Kulturen zu beschreiben, misslang mir: Der Unterschied wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte. Jeder fremde Klang, jeder fremde Blick und jeder fremde Geschmack wirkten unangenehm auf den Körper, so lange, bis der Körper sich veränderte. Die O-Laute zum Beispiel drängten sich zu tief in meine Ohren und die R-Laute kratzten in meinem Hals.”

p. 50).⁴⁸ Essa é uma das características elementares da escrita exofônica: uma percepção distanciada, desfamiliarizada da língua, que produz estranhamento onde, antes da exofonia, existia uma confortável obviedade.

Nesse movimento, a materialidade da língua ganha destaque. A escrita de Yoko Tawada está repleta de exemplos nos quais ela enfatiza essa materialidade. No livro *Nur da wo du bist da ist nichts* [*Só aí onde você se encontra não existe nada*] (1987), a narradora atenta: “o caractere chinês para “corpo” constitui-se dos caracteres para “pessoa” e “livro”. Será que isso significa que o corpo é um livro que finge ser uma pessoa?” (TAWADA, 1987, p. 33).⁴⁹ No ensaio “Die Krone aus Gras: Zu Paul Celans ‘Die Niemandsrose’” [“A coroa de grama: para ‘A rosa de ninguém’, de Paul Celan”]⁵⁰ (2011b), Yoko Tawada relata:

Dois dias depois, quando estava traduzindo o título do livro de poesias “A rosa de ninguém” para o japonês, percebi, de repente, o motivo pelo qual a palavra “Bettstatt” [título] me agradara tanto visualmente: a palavra japonesa para “rosa” 薔薇 (bara) também traz duas vezes o *t-duplo*.

A palavra é formada por dois ideogramas e cada um deles contém, na parte superior, o mesmo radical, que se parece com um *t-duplo* e é chamado de “kusa-kanmuri” (a coroa de grama). “A coroa” é a denominação para os radicais que estão na parte superior do caractere (e não na lateral ou na parte mais baixa) e a denominação “grama” significa que todos os ideogramas que contêm esse radical se relacionam, de alguma forma, com gramíneas como, por exemplo, 葉 (ha = folha), 花 (hana = flor), 莖 (kuki = caule), 草 (kusa = grama), etc. É raro, porém, que o nome de uma planta seja formado por dois ideogramas que contêm o mesmo radical, como a palavra “薔薇” (rosa). Sua coroa dupla (++) é visualmente tão marcante quanto a palavra alemã “Bettstatt” com sua abundância de cruzeiros (TAWADA, 2011b, n.p).⁵¹

⁴⁸ Do inglês: “Her translation of the surfaces of language – that is her focus on letters, sounds, discrepancies between words and images and on other aspects of linguistic form – ultimately makes both German and Japanese enigmatic, animated and multivalent.”

⁴⁹ Do alemão: “Das chinesische Schriftzeichen für >Körper< setzt sich zusammen aus den Zeichen für >Mensch< und >Buch< heißt das, dass der Körper ein Buch ist, der so tut, als wäre er ein Mensch?”

⁵⁰ Essa foi a primeira obra publicada por Yoko Tawada. Escrita em japonês – *Anata no iru tokoro dake nani mo nai* – e traduzida por Peter Pörtner para o alemão. Trata-se de uma coleção de prosa e poesia e foi publicada em versão bilíngue pela editora konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, responsável pela publicação de todas as obras de Tawada na Alemanha.

⁵¹ Do alemão: “Zwei Tage später, als ich den Titel des Gedichtsbandes „Niemandrose“ ins Japanische übersetzte, wusste ich plötzlich, warum mir das Wort „Bettstatt“ optisch so sehr aufgefallen war: in dem japanischen Wort für „Rose“ 薔薇 (bara) steht nämlich auch zweimal das Doppel-T.

Das Wort besteht aus zwei Ideogrammen und jedes von ihnen enthält im obersten Teil dasselbe Radikal, das wie ein Doppel-T aussieht. Dieses Radikal wird „kusa-kanmuri“ (die Krone aus Gras) genannt. „Die Krone“ ist die Bezeichnung für die Radikale, die im obersten Teil des Zeichens stehen (und nicht etwa an der Seite oder im untersten Teil), und die Bezeichnung „Gras“ bedeutet, dass alle Ideogramme, die dieses Radikal enthalten, etwas mit Gräsern zu tun haben wie z.B.: 葉 (ha = Blatt), 花 (hana = Blume), 莖 (kuki = Stiel), 草 (kusa = Gras usw. Es kommt aber selten vor, dass ein Pflanzennamen aus zwei Ideogrammen besteht, von denen beide dieses Radikal enthalten, wie das Wort „薔薇“ (Rose). Es fällt durch seine doppelten Kronen (++) optisch genau so stark wie das Wort „Bettstatt“ im Deutschen mit seinem Überangebot an Kreuzen.”

Como observam autores como Ette (2005) e Mousel Knott (2010), não há, em Yoko Tawada, a intenção de “dominar” a língua estrangeira. Claramente intencional na sua escrita é a utilização da língua outra para promover transformações – sejam elas lexicais, semânticas, morfológicas, mentais: um olhar, um escrever e um ouvir exofônicos, que acolhem línguas de corpos diversos e acolhem, sobretudo, o que estas “fazem com uma língua à qual se uniram e que, há muito, já transformaram em sua própria” (ETTE, 2005, p. 184).⁵² Nas palavras da própria Yoko Tawada, “a fissura entre duas línguas é, para mim, mais importante do que a própria língua. Em vez de desejar ser escritora da língua A e da língua B, desejo encontrar a fissura poética entre as línguas A e B e cair dentro dela” (TAWADA apud YIU, 2016, p. 234).⁵³

3.3.1 Literatura exofônica, de migração, sem morada fixa?

“Numa das primeiras aulas, ele [o professor A. C.] me perguntou, com certeza em função do inconfundível sotaque eslavo: “Você é iogoslavo ou o quê?” – “Eu sou o Ou o quê”, disparei. Até hoje me orgulho dessa resposta afiada, que provocou uma gargalhada na sala.”⁵⁴

Vladimir Vertlib, Zwischenstationen (apud CATONE, 2015).

A experiência migratória é uma questão tão antiga quanto a própria história da humanidade e representa um fenômeno responsável por grandes alterações na vida humana: o confronto com outras culturas, outras línguas, outras pessoas faz com que o migrante e aquele que o acolhe precisem se desacomodar e se reacomodar diante de novos contextos interacionais.

As posturas diante da migração são bastante distintas, dependendo do momento e do contexto histórico, social e político. Em alguns momentos, a migração é incentivada, como no século XIX no Brasil, quando a emancipação política do país desencadeia uma política de substituição da mão de obra escrava pela mão de obra imigrante. “Do medo das revoltas escravas, da exigência externa pelo fim da escravidão e da necessidade de criação do

⁵² Do alemão: “mit der angeeigneten und damit längst zur eigenen gewordenen Sprache machen.”

⁵³ Do inglês: “The gap between two languages is, to me, more important than the individual language itself. Rather than aspiring to be a writer of language A and language B, I want to find the poetic gap between languages A and B and fall right into it.”

⁵⁴ Do alemão: “In einer der ersten Stunden hatte er mir [der Lehrer A. C.], wohl wegen des hörbaren slawischen Akzents, die Frage gestellt: „Bist du Jugoslawe oder was?“ „Ich bin das *Oder Was*“, antwortete ich wie aus der Pistole geschossen. Noch heute bin ich stolz auf diese schlagfertige Antwort, die in der Klasse einen Lacher verursachte.”

minifúndio e da produção artesanal surgiu a política de imigração e colonização com alemães” (TRESPACH, 2014, n. p.).

Em outros momentos, verifica-se o repúdio à migração, percebida como uma ameaça devastadora, como fica claro nas palavras do ministro do interior da Polônia, Mariusz Blaszczak, que defende, no contexto migratório atual, a construção de campos que contenham o avanço dos imigrantes vindos da África e do Oriente Médio, impedindo que entrem no país: “minha função é garantir a segurança dos polacos. Temos de estar preparados para este cenário mau, que espero que não venha a acontecer. [...] O cenário mau é uma onda de imigração que varra toda a Polônia” (BLASZCZAK apud MEIRELES, 2017, n. p.)

Em meio a contextos tão diversos, surge a literatura de migração, que não deve ser vista como uma literatura de minorias, uma vez que representa a voz de milhões de pessoas ao redor do mundo. No cenário contemporâneo, no qual as fronteiras não possuem mais contornos bem definidos, trata-se de uma literatura que, embora traga em si a iminência do atrito, representa, justamente por isso, uma esfera de grandes possibilidades, novos tipos de escrita, novas experimentações, novas visões de mundo. Lembrando Foucault:

Estamos na época da simultaneidade, na época da justaposição, na época da proximidade e da distância, da coexistência e do afastamento. Estamos, penso eu, num momento em que mais experimentamos o mundo como uma rede que vai conectando seus pontos e atravessa seu próprio pandemônio do que como uma vida que vai evoluindo com o tempo (apud HORST, 2009, p. 76).⁵⁵

Há inúmeros exemplos de autores que ficcionalizam o tema da migração. Um autor pouco conhecido no Brasil e que só recentemente teve algumas de suas obras traduzidas e publicadas no país é Friedrich Gerstäcker. Gerstäcker viveu no século XIX e esteve no Brasil na época da imigração alemã. Em suas obras, procurava mostrar que emigrar para o Brasil poderia ser uma excelente oportunidade para aquelas pessoas dedicadas à agricultura e ao comércio e que não tinham medo do trabalho árduo, mas era absolutamente desaconselhada à nobreza alemã, que vinha para o Brasil, sonhando com o enriquecimento fácil e, ao chegar, decepcionava-se e se transformava em um verdadeiro pesadelo para os administradores das colônias.

Nota-se, portanto, que há importantes distinções entre a literatura produzida por Gerstäcker no século XIX, com suas preocupações acerca de seus conterrâneos e sua

⁵⁵ Do alemão: “Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Aus-einander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.”

curiosidade em relação ao novo mundo, e a literatura contemporânea produzida por Yoko Tawada, com seus questionamentos sobre a língua e a cultura do outro e, sobretudo, com sua exofonia. Tais distinções fazem com que o conceito “literatura de migração” seja bastante controverso, pois se estende historicamente como a própria migração, tornando-se generalizador.

Horst (2015) ressalta que muitos autores contemporâneos receiam que o termo “literatura de migração” faça com que suas obras sejam vistas como simples documentos de movimentos migratórios e sejam, assim, relegadas à categoria de literatura de minorias. Ela lembra ainda que, em uma sociedade na qual mais de 50% da população é multilíngue ou vive em um ambiente multilíngue, a literatura migrante é determinante na constituição da literatura contemporânea e, portanto, não pode ser considerada uma literatura de minorias.

Ette (2005) privilegia termos como *literatura sem morada fixa* ou *literatura em movimento* para designar a literatura produzida por escritores fora do seu lugar – e da sua língua – de origem, uma literatura que foge aos padrões tradicionais de delimitação espacial e temporal e que caracteriza a escrita e a produção literária de autores migrantes como produtos de uma contemporaneidade globalizada. Tal contexto desencadeia perguntas e discussões sobre a espacialidade da literatura e, conseqüentemente, sobre o lugar que ocupam seus agentes. O que, então, determina a espacialidade da literatura? Seu local de produção? A origem de quem a produz?

A escrita sem morada fixa é marcada por duplicações que não se limitam ao aqui e agora ou ao depois e lá. Ela vai muito além, desdobrando-se em uma peculiar oscilação entre visão interna e visão externa, entre o próprio e o alheio, entre eu e ela, de uma forma que sempre reflete junto o alheio no próprio [...] (ETTE, 2015, p. 178).

Essas inquietações alimentam as discussões sobre o status da produção literária de autores fora de seus países e de suas línguas de origem. Yoko Tawada, diferentemente de muitos escritores migrantes, como Max Aub, Hanna Arendt, Herta Müller, Vilém Flusser, que foram forçados a migrar, fugindo das guerras, das ditaduras, da perseguição política, apenas seguiu um impulso, uma vontade exofônica que a leva a querer viajar para fora de sua língua primeira em direção a outras línguas:

Eu costumava ler o atlas mundial do jeito árabe: da direita para a esquerda. Nasci no canto direito, no Extremo Oriente, e cheguei à Alemanha através do contato com o chinês, o russo e o polonês. Talvez seja por isso que acredito ter de avançar em

direção ao francês. Há tantas línguas fascinantes nesta pequena mancha do mundo chamada Europa (TAWADA, 2010, p. 407).⁵⁶

A escrita de Yoko Tawada não se baseia apenas em sua experiência migratória, mas em seus estudos, em sua experiência literária e linguística, em seu contato com o mundo representado especialmente por suas viagens de trem – e no conhecimento que esse contato traz consigo. Embora a migração se faça presente em sua escrita, ela adquire outros focos, outros contornos. Segundo Yiu (2016), Yoko Tawada singulariza a literatura exofônica, diferenciando-a da literatura migrante e da literatura diaspórica:

A literatura exofônica nasce de um espírito aventureiro, sedento por sair da língua materna, motivado por questionamentos como: “Como me aventuro para fora da língua materna, que constringe (compromete)? O que acontece se faço isso? (TAWADA 2012:7) Não é preciso escrever como todos escrevem numa determinada língua, argumenta ela, e “é importante trazer à tona a forma oculta de uma língua que ninguém ainda viu” (YIU, 2016, p. 234).⁵⁷

Yoko Tawada escolhe permanecer na fissura, na fronteira, no espaço entre as línguas, entre culturas, entre definições rígidas. Talvez exatamente por escrever em duas línguas e inserir-se em dois contextos nacionais em que o mito de uma nação monolíngue e homogênea está profundamente enraizado, ela sinta um impulso de abalar a língua e provocar terremotos que lhe abram fissuras. Assim, cria um espaço que aponta para uma visão mais ampla e mais fluida do fazer literário, característico da sua escrita: “[...] o espaço entre duas línguas não é um entre lugar, é o espaço concreto, no qual a literatura é escrita” (TAWADA apud SAALFELD, 2016, n. p.).⁵⁸

A uma palestra proferida no Japão, Yoko Tawada conferiu o título “Cultivar fronteiras” e explicou que, em sua opinião, não se trata de atravessar fronteiras ou construir pontes entre as línguas, pois se essas fronteiras fossem transpostas, isso suscitaria o empobrecimento dessas línguas. “Não quero atravessar a fenda que existe entre as línguas. Quero viver lá” (TAWADA

⁵⁶ Do alemão: “Ich hatte früher die Gewohnheit, den Weltatlas arabisch zu lesen: von rechts nach links. Ich bin am rechten Ende, in Fernost, geboren, kam durch die Berührung mit Chinesisch, Russisch und Polnisch ins Deutsche. Vielleicht ist das der Grund, warum ich glaube, dass ich mich in Richtung Französisch bewegen muss. Es gibt unzählige faszinierende in diesem kleinen auf der Welt, den man Europa nennt.”

⁵⁷ Do inglês: “‘Exophone literature is born of an adventurous spirit to go outside the mother tongue, motivated by questions such as, ‘How do I venture outside the swaddling (binding) mother tongue? What happens when I do that?’” (Tawada 2012: 7). There is no need to write like everyone else in a given language, she argues, and ‘it is important to bring out the hidden shape of a language that nobody else has yet seen’ (Tawada 2012: 10).”

⁵⁸ Do alemão: “[...] der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird.”

apud TYERNEY, 2010, p. 10).⁵⁹ Yoko Tawada escolhe permanecer na fronteira, cultivá-la e, sobretudo, cultivar, através da sua escrita, do seu fazer literário, as metamorfoses da língua, pois “quem vive com a língua está em casa no mundo das metamorfoses, e qual “lar” pode ser mais seguro do que a literatura?” (TAWADA, 2018, n. p.).⁶⁰

3.3.1.1 O lugar – e a voz – do nome do autor

*A voz de um autor que vive na migração muitas vezes é rapidamente relacionada à sua procedência. Dessa forma, ela é, ao mesmo tempo, aceita e ignorada. O autor sempre precisa de novos lugares que não o seu de origem e onde ele não seja obrigado a se integrar. Eu também estou sempre à procura de novos lugares. Quando os leitores começam a acreditar que podem encontrar em meus textos o olhar japonês sobre a Europa, eu me sinto como que empurrada e encarcerada em uma cela chamada procedência.*⁶¹

Yoko Tawada, “Metamorphosen der Personennomen“ (2011a)

Garantir espaço para a voz não só do autor como também do seu nome é essencial neste trabalho. Especialmente pela estreita ligação que o nome estabelece com a noção de hospitalidade e que é central, como procuro mostrar no capítulo quatro, à obra “Ein Gast”.

Ette (2018) apresenta a noção de polilogia, que se apoia na ausência de uma verdade absoluta, já existente, criada ou encontrada por alguém. A polilogia pressupõe o questionamento constante de conceitos, abandonando, assim, a adoção de posições estáticas, de concepções preestabelecidas e de um ponto de vista único e fixo, em favor de movimentos constantemente modificados e renovados do ato de compreender. Movimentos que apontam “não mais para um entendimento mediador, dialógico – na melhor das hipóteses – entre o ocaso e o nascente, entre ocidental e não ocidental, mas para uma compreensão e vivência polilógicas de um saber que jamais pode ser reduzido a uma lógica única” (ETTE, 2018, p. 28).

⁵⁹ Do inglês: “I don’t want to cross the ditch that exists between two languages,” she writes, “I want to live there.”

⁶⁰ Do alemão: “Wer mit der Sprache lebt, ist in der Welt der Metamorphosen zuhause, und welche „Heimat“ kann sicherer sein als die Literatur?”

⁶¹ Do alemão: “Die Stimme eines Autors, der in der Migration lebt, wird oft zu schnell auf sein Herkunftsland zurückgeführt. Dadurch wird sie akzeptiert und gleichzeitig ignoriert. Der Autor braucht stets neue Orte, die nicht seine Herkunft sein können und wo er keineswegs integriert werden muss. Auch ich suche stets nach neuen Orten. Wenn die Leser anfangen zu glauben, in meinen Texten den japanischen Blick auf Europa finden zu können, fühle ich mich wie zurückgestoßen und eingesperrt in einer Zelle namens Herkunft.”

Sobretudo em relação às diferenças, em relação ao outro, ao acolhimento do outro, de sua língua, de sua identidade – a polilíngua é essencial, uma vez que rejeita a assimilação e a exclusão e tem por objetivo principal valorizar o outro em sua diversidade. Como bem lembra Achille Mbembe, “a diferença é aquilo de que sinto falta. [...] A diferença é um problema apenas quando acreditamos que a uniformidade é o estado normal das coisas” (2017, p. 65-66). Uma relação polilíngua pressupõe o reconhecimento e a valorização do outro e da sua diversidade e recusa seu apagamento, sua exclusão, sua assimilação. Compreender pressupõe aceitar, acolher e, ao menos no contexto deste trabalho, *compreender* não deve ser tomado como sinônimo de *enquadrar*.

Em muitas de suas obras, Yoko Tawada discute as transformações que não apenas o sujeito, mas também seu nome sofrem ao transpor fronteiras. No ensaio *Metamorfoses dos nomes [Metamorphosen der Personennamen]* (2011a), ela se ocupa de obras e autores que tratam da temática das transformações do sujeito migrante, como o romance *The namesake [O xará]* (2004), de Jhumpa Lahiri. O livro, escrito em inglês e publicado inicialmente nos Estados Unidos, narra a história de Gogol – um descendente de bengaleses, com nome russo, nascido nos Estados Unidos.

Antes do nascimento de Gogol, em Boston, sua mãe pediu à avó dela, que continuava morando na Índia, que desse um nome para a criança, como ditam os costumes bengaleses. A avó enviou uma carta, mas esta foi extraviada e os pais não puderam esperar pela segunda carta, pois, segundo as leis americanas, a criança deveria ser registrada antes de deixar o hospital. O pai, então, chamou o filho provisoriamente de Gogol, seu autor favorito. Sua esposa concordou com a ideia provisória, mas a avó sofreu um AVC antes de escrever novamente e o protagonista permaneceu com seu nome provisório.

Gogol deseja integrar-se ao contexto norte-americano, no qual nasceu e do qual faz parte, deseja despir-se das marcas de sua procedência e da provisoriedade de seu nome, que faz com que se sinta ainda mais inadequado, desajustado:

Enquanto criança, o protagonista não tem problema com seu nome. Alegra-se quando descobre fragmentos do seu nome nas placas de rua, como “go right” e “go left”. [...] Quando, mais tarde, passa a se interessar por meninas, sente seu nome como algo descabido, ridículo. Acha que o nome não tem absolutamente nada a ver com ele, embora saiba que Gogol é o autor favorito de seu pai. Ele provavelmente teria considerado um nome indiano ou americano adequado. O nome “Gogol”, em seu caso, poderia até mesmo ser entendido como uma ligeira provocação contra a ideia de integração e de origem (TAWADA, 2011a, p. 92-93).⁶²

⁶² Do alemão: “Als kleines Kind hat der Protagonist kein Problem mit seinem Namen. Er freut sich, wenn er auf Straßenschildern wie “go right” und “go left” Fragmente seines Namens entdeckt. Der eigene Name kann also

Embora o sujeito migrante ocupe um determinado espaço físico, isso não basta para que se sinta realmente completo, sua noção de pertencimento é cindida. Não se identifica mais com quem era antes de deixar sua terra natal ou, quando já descendente de imigrantes, não se identifica mais com seus antepassados. Ao mesmo tempo, o outro – o “próprio”, o “nativo” – não permite que ele se identifique totalmente com o lugar no qual se encontra ou mesmo no qual nasceu. Por isso o entre-lugar, que, como ilustra Weigel (apud ARENS, p. 64) representa o espaço entre “o 'não mais' e o 'ainda não’”⁶³ e caracteriza a cisão permanente desse sujeito.

Em relação ao título do livro de Jhumpa Lahiri, é interessante analisar a discussão proposta por Humez (2012, n. p.) acerca das diferenças entre os sentidos de *namesake*, *xará* e *tocaio*. O autor lembra que *namesake*, embora apareça em diversos dicionários de língua inglesa como um termo para designar duas pessoas que carregam o mesmo nome, revela, em sua etimologia, o sentido de “receber o nome de alguém”. Segundo o *Oxford English Dictionary*, a palavra provavelmente remonta a expressões como: *for one's name('s) sake*, *for name sake*, com o sentido de “em consideração de”, “para o bem de”, sugerindo a tentativa de perpetuação daquele determinado nome.

Já a palavra “xará”, normalmente utilizada para designar pessoas que possuem o mesmo nome próprio, tem como possível origem a expressão tupi-guarani *sa rara*, um termo derivado de *se rera*, cujo sentido no antigo idioma indígena é “aquele que tem meu nome”, assim como a palavra “tocaio”: “pessoas que compartilham o mesmo nome”, também usada em português, principalmente em regiões próximas a países de língua espanhola. Há ainda uma teoria, segundo a qual “tocaio” vem da língua Nahuatl – *tocaitl* – e significa “meu próprio irmão, o meu próprio nome” e é usado entre pessoas próximas na tradição Nahua, expressando uma intimidade que, segundo Humez, não é contemplada em *namesake*.

Ainda em relação ao título do livro de Jhumpa Lahiri e à sua tradução, pode-se inferir que *namesake* responde ao propósito de homenagem ao autor predileto do pai da personagem principal, enquanto a tradução – “xará” – proporciona leituras bem interessantes, quando se leva em conta o enredo do romance – uma delas, a provocação, como salienta Yoko Tawada: “O nome “Gogol”, em seu caso, poderia até mesmo ser entendido como uma ligeira provocação

auch zu einem gefundenen Objekt auf der Straße werden. Als er später Interesse für Mädchen entwickelt, empfindet er seinen Namen als unpassend und deshalb lächerlich. Er denkt, dass der Name gar nichts mit ihm zu tun hat, obwohl er weiß, dass Gogol der Lieblingsautor seines Vaters ist.

Einen indischen oder einen amerikanischen Vorname hätte er warscheinlich passend empfunden. Der Name „Gogol“ in seinem Fall könnte sogar als eine leichte Provokation gegen die Idee der Integration und die der Herkunft verstanden werden.”

⁶³ Do inglês: “‘not any longer’ and ‘not yet’.”

contra a ideia de integração e de origem” (2011a, p. 92). Assim, “xará”, ou ainda “tocaio” – “meu próprio irmão, o meu próprio nome” – aproxima o Gogol de Jhumpa Lahiri ao Gogol, autor de *O Capote* (2010) mesmo que isso pareça contraditório, já que Gogol – a personagem – preferiria não ter ligação alguma com Gogol – o escritor russo.

No entanto, o nome e sua mudança marcam e determinam Gogol, assim como o velho capote e a sua substituição marcam e determinam Akaky, a personagem principal do conto “O Capote”, publicado pela primeira vez em 1842. As ligações se formam, independentes das vontades, ainda mais quando lembramos – como lembra Yoko Tawada (2011a, p. 93) – a famosa frase atribuída a Dostoiévski: “todos nós nascemos do Capote de Gogol”.⁶⁴

Também a experiência migrante de Yoko Tawada, em relação ao nome, distingue-se daquela de outros migrantes, como Grada Kilomba – escritora, teórica e artista interdisciplinar portuguesa, com origens em São Tomé e Príncipe e Angola. Assim como Yoko Tawada, Grada Kilomba vive em Berlim e realiza um trabalho bastante diversificado, no qual aborda memória, trauma, raça, gênero e pós-colonialismo. Seus textos já foram traduzidos e publicados em várias línguas.

Além disso, Grada Kilomba participa de eventos e performances em diversos países. Em julho de 2019, ela esteve no Brasil, participando da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), onde lançou a obra *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Quotidiano*, publicada pela editora Cobogó. Em Portugal, a mesma obra foi publicada em inglês em 2008 e editada, em 2019, pela Orfeu Negro. Seus projetos são especialmente conhecidos por abordarem a criação de um espaço híbrido, no qual as fronteiras entre as linguagens acadêmicas e artísticas se dissolvem.

Grada Kilomba, como muitos outros sujeitos migrantes, fala da experiência de ter sua vida e seu próprio nome sequestrados:

[...] tenho também um documento da minha vó em São Tomé e Príncipe quando seu nome lhe foi retirado”. [...] a colonização portuguesa usava a assimilação como estratégia: tornar-se o mais similar possível ao colonizador. Por isso, temos todos o mesmo nome e uma das formas de assimilação foi a proibição do uso dos nomes africanos. Meu nome Quilomba é o nome da minha avó. Quilomba, como quilombo também, vem do quimbundo, que é uma das línguas mais importantes em Angola. Quilombo em quimbundo quer dizer aldeia, ajuntamento [...]”.
Tenho uma série de nomes civis. Tentei colocar oficialmente o nome anterior de minha família, Buzie Quilomba, mas a Constituição não está preparada para a história colonial, só é permitido mudar o nome por casamento, divórcio ou adoção. [...] Não se pode recuperar um nome que foi anulado. Então, uns bons anos atrás, decidi recuperar meus nomes originais, mas como nomes artísticos, porque, apesar de serem

⁶⁴ Do alemão: “Wir sind alle aus Gogols Mantel geboren.”

meus nomes, não posso tê-los no passaporte (KILOMBA apud ROLNIK, 2017, n. p.).

A experiência de Grada Kilomba mostra que os reflexos da migração forçada continuam a se manifestar de diversas formas.

Embora seja possível estabelecer pontos de intersecção entre as vidas dessas mulheres, a migrância não é uma opção para Grada Kilomba como é para Yoko Tawada. A migrância, para Grada Kilomba, é uma imposição tirânica, contra a qual ela luta através da sua escrita, da sua arte. Não perdeu seu nome em uma experiência de transição e descobrimento que ela mesma decidiu empreender, mas através da força opressora que tirou de seus antepassados – e continua a tirar dela – o direito da escolha. As fronteiras que Grada Kilomba cruza hoje estão irremediavelmente ligadas às fronteiras que seus antepassados foram obrigados a cruzar no passado.

Assim, a noção de fronteiras e da transformação dos nomes próprios, na obra de Yoko Tawada, assume uma perspectiva bem distinta: a transformação como viagem, como experiência inspiradora:

Eu não acho que na Europa as pessoas tenham de escrever nomes japoneses na sequência original. É próprio do nome transformar-se ao transpor uma fronteira. Não me refiro apenas às fronteiras entre as diversas línguas. No Japão, por exemplo, recebe-se um novo nome quando se morre. Com o novo nome, que fica sobre o túmulo, o morto pode viajar para a outra vida. Também através de um casamento, de uma adoção ou de uma troca de sexo, pode-se modificar o nome. A tradução é uma transposição de fronteiras através da qual muitos nomes são transformados, não apenas os nomes dos protagonistas, como também os nomes dos autores. (TAWADA, 2011a, p. 94).⁶⁵

[...] eu gostaria que meu nome recebesse, de fato, novos significados pelo caminho, pois assim eu sentiria o meu nome sempre renovado, como uma palavra estranha que se encontra por acaso pela rua. Eu ouvi de muitos colegas de origem turca que o meu sobrenome “Tawada”, em turco, significa “na frigideira”. Espero que eu ainda possa descobrir muitas palavras nessa frigideira e que muitos xarás ainda me surpreendam pelo caminho (TAWADA, 2011a, p. 102).⁶⁶

⁶⁵ Do alemão: “Ich denke nicht, dass man in Europa japanische Namen in der Originalreihenfolge schreiben müsste. Denn es ist eine Eigenschaft des Personennamens, dass er sich bei der Überschreitung einer Grenze verwandeln kann. Ich meine nicht nur die Grenzen zwischen verschiedenen Sprachen. In Japan bekommt man zum Beispiel einen neuen Namen, wenn man stirbt. Mit den neuen Namen, der auf dem Friedhof steht, kann der Tote auf die Reise ins Jenseits gehen. Auch bei einer Eheschließung, einer Adoption oder einem Geschlechtswandel kann sich der Name verwandeln.”

⁶⁶ Do alemão: “[...] es würde mir gefallen, wenn mein Name unterwegs tatsächlich neue Bedeutungen bekommen würde. Dann würde mir mein Name immer wieder erneut wie ein fremdes Wort vorkommen, das man zufällig auf der Straße gefunden hat. Ich habe von mehreren türkischstämmigen Kollegen gehört, dass mein Nachname „Tawada“ auf Türkisch „in der Pfanne“ bedeutet. Ich hoffe, dass ich noch viele Wörter in dieser Pfanne entdecken kann und dass mich noch viele Namensvettern unterwegs überraschen.”

Os nomes, como mostra Yoko Tawada, transformam-se, traduzem-se, assim como o sujeito que os carrega, desafiando, portanto, as palavras de Newmark: “os nomes de pessoas ou objetos estão “fora” das línguas, pertencem, se é possível afirmar isso, à enciclopédia e não ao dicionário, não têm significado ou conotações e, desse modo, são, ao mesmo tempo, intraduzíveis e não podem ser traduzidos” (NEWMARK, apud RABADÁN, 1991, p. 131-132).⁶⁷

Yoko Tawada destaca ainda que com a inversão da ordem do nome e do sobrenome “sua sonoridade se modifica tão intensamente que não se pode mais dizer que se trata do mesmo nome. ‘Yoko Tawada’ é um nome completamente diferente de ‘Tawada Yoko’” (TAWADA, 2011a, p. 94). Na troca dos sistemas de escrita, desaparecem as distinções que só podem ser visualizadas no uso dos diferentes caracteres em japonês. Tal mudança, para Yoko Tawada, não precisa ser percebida como algo negativo:

Meu nome, por exemplo, ganha um sentido bem diferente quando é escrito com as letras do alfabeto. O significado da sílaba “Yo” em meu nome “Yoko” se perde, uma vez que não se pode mais ver qual dos muitos ideogramas com a pronúncia “yô” no Japão foi escolhido. Alguns pensam que eu me chamo “Yoko” (criança-oceano), como a Yoko Ono, mas eu me chamo Yoko (criança-folha). [...]

Quando escrevo meu primeiro nome 葉子 “Yoko” com o alfabeto, o significado do nome se perde. Em contrapartida, porém, recebo duas vezes a letra “o” e tenho, assim, algo em comum com Gogol (TAWADA, 2011a, p. 93).⁶⁸

Para ilustrar com mais clareza a diferença entre os caracteres japoneses, que Yoko Tawada menciona no excerto acima, detalho no quadro a seguir os caracteres que formam os nomes Yoko (Ono) e Yoko (Tawada):

Quadro 1

洋子 Yo ko	Criança-oceano	Yoko (Ono)
葉子 Yo ko	Criança-folha	Yoko (Tawada)

Fonte: elaborado pela autora.

⁶⁷ Do inglês: “names of single persons or objects are “outside languages, belong, if at all, to the encyclopaedia not the dictionary, have, as Mill stated, no meaning or connotations, are therefore, both untranslatable and not to be translated.”

⁶⁸ Do alemão: “Mein Name zum Beispiel bekommt ein ganz anderes Gesicht, wenn man ihn mit den Buchstaben des Alphabets schreibt. Die Bedeutung der Silbe „Yo“ in meinem Vorname „Yoko“ geht verloren, da man nicht mehr sehen kann, welches von den vielen Ideogrammen, die in Japan „yô“ ausgesprochen werden, hier gemeint ist. Manche denken, ich würde Yoko (Ozean-Kind) heißen, wie Yoko Ono, aber in Wirklichkeit heiße ich Yoko (Blätter-Kind).”

As informações contidas nos ideogramas não se repetem em outros alfabetos. Contudo, a tradução empresta ao nome outra liberdade: a de ser lido de forma independente de seu sentido primeiro.

A experiência da migração traz consigo uma carga, e suas consequências são distintas para cada um dos sujeitos: enquanto Yoko Tawada percebe a migração e as transformações que ela provoca como uma aventura positiva e enriquecedora, Grada Kilomba e Cláudia Silva Ferreira experimentam a migração e seus reflexos como mutilação, como destituição de seus direitos, como trauma. Já a personagem Gogol percebe sua própria estrangeiridade bem como a estrangeiridade do seu nome como fragmentação permanente e dolorosa, que desperta nele a sensação de não pertencimento.

Creio que Yoko Tawada, ao dedir-se por enfatizar sua literatura como exofônica, acentua características que não recebem distinção quando se faz referência à literatura migrante, entre elas, a sensação de estranhamento que a outra língua provoca em escritores exofônicos – e que leva tanto esses escritores quanto seus leitores, seus críticos, seus tradutores a novas formas de criação e percepção da língua. Além disso, a exofonia apaga, de certa forma, distinções que já não cabem mais na categorização de sujeitos que se utilizam de outra língua, que não a sua primeira, como veículo de expressão artística. Ainda que ela própria configure uma forma de classificação – pois a necessidade de classificar e rotular, sobretudo aquilo que representa a alteridade, persiste.

3.4 A VOZ DO AUTOR

Uma das referências deste trabalho e, igualmente, da escrita de Yoko Tawada, é Roland Barthes. Embora compartilhando da sua visão em relação à importância do leitor, sustento outra visão em relação ao autor: o autor não morreu. Assim como o leitor, o autor é peça-chave na construção de sentidos do texto. Contudo, em um universo contemporâneo e globalizado, no qual o alcance das mídias digitais é cada vez maior, o autor assume novas posturas e tem, à sua disposição, novas ferramentas para criar e promover suas obras.

Nesse sentido, a postura autoral configura uma construção identitária ligada ao fazer literário do autor. Araujo (2017) define postura autoral como

um modo pessoal de investir ou de habitar uma função ou um status em que um autor reproduz ou renegocia sua “posição” no campo literário valendo-se de diversos modos de apresentação de si. [...] A postura ultrapassaria, assim, a identidade da

peessoa civil, remetendo à face pública ou ao personagem/*persona* daquele que se apresenta como autor (ARAUJO, 2017, p. 662).

Assim, embora a postura autoral possa servir como forma de projeção publicitária do autor, ela vai além, fazendo com que este se transforme simultaneamente em produtor e produto da sua obra. Em “Ein Gast”, assim como em outras obras de Yoko Tawada, a narrativa em primeira pessoa, realizada por uma japonesa sem nome, vivenciando uma série de estranhamentos em relação ao Outro alemão, reforça tal noção.

Além disso, a Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, editora responsável por todas as publicações de Yoko Tawada na Alemanha, normalmente destaca, na orelha de seus livros, a viagem de Yoko Tawada para a Alemanha a bordo do trem transiberiano. Viagens de trem são um dos motivos recorrentes na obra de Yoko Tawada, como em *Wo Europa Anfängt* [*Onde começa a Europa*] (1991), primeira obra que ela escreveu em alemão. Como também é recorrente a personagem japonesa, cujo nome nunca é mencionado e que se confunde com a figura da autora.

Yoko Tawada, portanto, encena-se. O que não é realmente uma novidade, a encenação autoral sempre esteve presente na esfera das manifestações artísticas. Não se trata de um produto da contemporaneidade, mas da reconfiguração de um antigo recurso (KORFMANN, 2017).

A análise crítica dos aspectos relacionados à encenação autoral, segundo Meneguzzo (2017), baseia-se, sobretudo, nas reflexões teóricas de Pierre Bourdieu e surgiu, na verdade, como resposta a posições teóricas que defendem o apagamento da figura do autor na interpretação do texto. Tais posições teóricas encontram sua representação mais exemplar no texto de Barthes: *A morte do autor* (1968 / 2004).

Em “Tawada Yoko Does Not Exist” [“Tawada Yoko Não Existe”],⁶⁹ Yoko Tawada, fazendo alusão ao texto de Barthes, brinca com a noção de autoria: “‘Deus está morto’, declarou Nietzsche, muito antes de Roland Barthes proclamar a morte do autor, o que sugere a possível existência de um período de tempo no qual o autor ainda estivesse vivo, mesmo que Deus já tivesse morrido” (TAWADA, 2007, p. 14).⁷⁰

⁶⁹ “*Tawada Yoko Does Not Exist*” [“Tawada Yoko Não Existe”] é o título de uma palestra que Tawada proferiu em japonês durante a Conferência Anual da Associação de Estudos Asiáticos em San Diego, nos Estados Unidos (2004). Doug Slaymaker, professor e tradutor do japonês, registrou a palestra e, posteriormente, fez sua tradução para o inglês e sua publicação no livro *Yoko Tawada: Voices from Everywhere* (2007).

⁷⁰ Do inglês: “‘God is dead,’ claimed Nietzsche, and that was long before Roland Barthes proclaimed the death of the author, which suggests there might have been a period of time when the author still lived even though God had died.”

No entanto, Yoko Tawada insiste na premissa de que o autor não deve ser percebido como uma dimensão cartesiana inabalável e absoluta:

A alegação de que quem escreve não vive realmente só pode vir daqueles que entendem a pessoa e a sua vida como sujeito e objeto. Talvez afirmem que uma pessoa deve antes de mais nada viver a sua vida. Eu diria que vivo, e a minha vida também vive. Assim como minha escrita vive. Portanto, a pergunta ‘se uma pessoa vive a sua vida quando escreve’ é uma pergunta torta: só é feita para que se possa colocar a pessoa como o centro das atenções (TAWADA apud ERVEDOSA, 2006, p. 576).⁷¹

Não estar no centro das atenções não significa que o autor tenha morrido: o autor, a exemplo do que Yoko Tawada revela, não morreu. Reinventou-se.

3.5 A VOZ DA TRADUÇÃO

Da mesma forma que na conceituação de *texto* e de *intertextualidade*, a fluidez marca também o conceito de *tradução* ao longo deste trabalho. Especialmente porque, em Yoko Tawada, “as ações de escrita e leitura, sob o signo da tradução, produzem contínuas retraduições, recriações e releituras que colocam em primeiro plano o status da tradução não como produto acabado, mas como possibilidade que pode nos levar a direções diversas” (ARSLAN, 2019, p. 6).⁷²

Essa característica, tão marcante em Yoko Tawada, é própria também da tradução, cuja questão elementar está na alteridade e não na semelhança. “Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser” (CARVALHAL, 2003, p. 227).

Caracterizar a tradução em termos de fluidez não significa enfatizar qualidades como transparência e invisibilidade. Embora não seja transparente, a tradução, em sua opacidade, nos revela

construtos culturais de alteridade e, portanto, do nosso próprio Eu. Através da sua não transparência, as traduções talvez nos digam mais sobre aqueles que traduzem do que sobre o texto que enseja a tradução. São as inclinações que integram a prática da tradução, suas utilizações e a forma como a tradução é conceptualizada, que

⁷¹ Do alemão: “Die Behauptung, daß einer, der schreibt, nicht richtig lebt, kann nur von solchen Personen stammen, die den Menschen und sein Leben als Subjekt und Objekt verstehen. Sie würden vielleicht sagen, ein Mensch müsse vor allem sein Leben leben. Ich würde sagen, ich lebe, und mein Leben lebt auch. Auch meine Schrift lebt. Daher ist die Frage, ob ein Mensch sein Leben lebt, wenn er schreibt, eine schief gestellte Frage. Man stellt sie nur, damit man den Menschen in den Mittelpunkt stellen kann.”

⁷² Do inglês: “acts of writing and reading under the sign of translation produce continual retranlations, recreations, and rereadings that foreground the status of translation not as finished product but as possibility that can lead in any direction.”

possibilitam entrever como as culturas se percebem e se posicionam (HERMANS, 1999, p. 59).⁷³

A tarefa da tradução é uma tarefa complexa, como ilustra, por exemplo, o título do ensaio de Walter Benjamin “A tarefa do tradutor” [“Die Aufgabe des Übersetzers”] (1923): em alemão, a palavra *Aufgabe*, traduzida para o português como “tarefa”, também pode ser interpretada como “entrega” e, ainda, como “desistência”. Tem-se, em Benjamin, “a tarefa, a entrega e a desistência do tradutor”.

Em relação à complexidade e multiplicidade conceitual da tradução, Tymoczko (2014) ressalta que

uma tradução pode ser conceituada ou categorizada como um texto literário, uma construção linguística, um exemplo de interface cultural, um empreendimento comercial, um sinal de poder, uma afirmação feminista e até mesmo uma tática revolucionária. Este tipo de complexidade aumenta geometricamente quando a tradução é investigada como um conceito translinguístico, transcultural e transtemporal. Uma maneira de pensar a história dos estudos da tradução, bem como as relações entre as atuais abordagens acadêmicas sobre o assunto, é argumentando que diferentes escolas dos estudos da tradução têm aplicado diferentes abordagens à tradução de conceitos transculturais, permitindo que os acadêmicos vejam a tradução a partir de uma série de diferentes perspectivas conceituais (TYMOCZKO, 2014, p. 107-108).⁷⁴

Robyns (1994) aponta para a tradução como um confronto, marcado por traços de violência, de intrusão, no qual é possível verificar as seguintes atitudes em relação ao outro: imperialista – trata-se da negação e da assimilação da alteridade; defensiva – embora reconhecida, a alteridade é rejeitada; transdiscursiva – caracteriza-se por um posicionamento supostamente imparcial, no qual o elemento estrangeiro não é visto como ameaça, mas também não recebe visibilidade; defectiva – atitude marcada pelo incentivo à intrusão da alteridade na cultura de chegada, a fim de provocar uma renovação nesta última que, por conta própria, não disporia dos elementos necessários para tal renovação. Assim, essas atitudes reforçam a noção de tradução não apenas como fenômeno linguístico, mas como prática cultural.

⁷³ Do inglês: “Being non-transparent, translations perhaps tell us more about those who translate than about the source text underlying the translation. It is the bias built into the practice of translation, the uses made of translation and the ways in which translation is conceptualized, that gives insight into how cultures perceive and place themselves.”

⁷⁴ Do inglês: “a translation might be conceptualized or categorized as a literary text, a linguistic construction, an example of cultural interface, a commercial venture, a sign of power, a feminist statement, and even perhaps a revolutionary tactic. This sort of complexity increases geometrically when translation is investigated as a cross-linguistic, cross-cultural, and cross-temporal concept. One way to think of the history of translation studies, as well as the relationships among current scholarly approaches to the subject, is to say that different schools of translation studies have applied different frameworks to the cross-cultural concept translation, permitting scholars to see translation from a number of different conceptual perspectives.”

Nesse sentido, a noção de tradução evoca a noção de hospitalidade e suas consequências, como denuncia Derrida:

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? Se ele já falasse a nossa língua, com tudo o que isso implica, se nós já compartilhássemos tudo o que se compartilha com uma língua, o estrangeiro continuaria sendo um estrangeiro [...]? (DERRIDA, 2003, p.15)

Hospitalidade e tradução implicam a abertura ao outro, o compreender e aceitar sem enquadrar, como mencionei anteriormente. No entanto, a hospitalidade e a cultura de acolhida se caracterizam sobretudo por uma postura de dominância incontestável, na qual a língua e a cultura do outro são ignoradas. Harel (2016) salienta, porém, que a tradução é bem-sucedida apenas quando representa uma forma de reconhecimento do outro – jamais do seu apagamento. A tradução, como parte de um contexto globalizado, multilíngue e multicultural, deve garantir espaço à voz do outro.

Como lembra Berman (2002, p. 17), “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização”, assim, o confrontar-se com um texto de outra língua e outra cultura significa um constante processo de tradução, que tem por objetivo ora diminuir a distância entre culturas, ora provocar uma consciência mais intensa sobre essa mesma distância.

Essa perspectiva em relação à tradução é certamente compartilhada por Yoko Tawada. Banoun (2010) aponta para sua disponibilidade para discutir dúvidas de seus tradutores, sem nunca lhes impor uma solução ou considerar uma sugestão – seja dela mesma ou do tradutor – como única possibilidade. Além disso, Yoko Tawada mostra-se a favor da independência do texto traduzido. Para ela, na verdade, a tradução está inscrita no texto de partida e representa a possibilidade de trazer à tona algo que está latente no texto escrito na outra língua. Mais que isso, a tradução, por vezes, representa a forma verdadeira dos seus textos:

Ao ter notícia do projeto da tradução francesa de *Das Nackte Auge* [O olho nu], a autora escreveu: “A tradução francesa é a forma verdadeira que almejo para esse texto” (E-mail para o autor, 12 de abril de 2004). Essa declaração mostra que a hierarquia tradicional entre original e tradução é deixada de lado e que a língua alemã

do original é, por assim dizer, um estágio de transição [...]: o original não apenas permite a tradução, na verdade, ele a “exige” (BANOUN, 2010, p. 466-467).⁷⁵

Enquanto Banoun aponta para a exigência da tradução, Bernofsky (2010) assevera que, da mesma forma, as experimentações linguísticas de Yoko Tawada não apenas permitem, mas exigem que o tradutor brinque com a língua – como Yoko Tawada brinca com as línguas em sua escrita. Assim como o texto de partida, em Yoko Tawada, é rico em camadas palimpsêsticas, também a tradução deve manter essas múltiplas camadas, incentivando a coexistência e interação produtivas de princípios distintos e até contraditórios: escrita e sonoridade, visão e audição (BANOUN, 2010).

Para Yoko Tawada, a tradução não precisa estar presa à semântica das palavras, tudo depende do que deve ser destacado em um determinado texto ou determinado momento de um texto: a semântica, a sonoridade, a forma. Sua análise do poema *Vinho e Perdição* [*Wein und Verlorenheit*], de Paul Celan (2011b), ilustra bem isso:

O ponto de partida do poema é a palavra *Neige*, a partir da qual se desenvolve uma paisagem de neve. [...]

Quando se lê o alfabeto exclusivamente do ponto de vista fonético, não é possível estabelecer uma ligação entre a palavra *Neige* e a palavra francesa *neige*. Ambas têm apenas as mesmas letras, sua sonoridade é bem diferente. Celan parte da forma gráfica da palavra *Neige* e relata uma história com a neve e com o relincho. A palavra inglesa *neigh* [relincho], sem dúvida, difere da palavra alemã *Neige*, porém se trata aqui de uma semelhança mais gráfica do que fonética.

Talvez seja possível imaginar, por trás desse poema, a figura de um tradutor que percebe o texto apenas visualmente e, por isso, tome um caminho extraordinário na conversão das palavras que, à primeira vista, parece “incorreta” (TAWADA, 2011b, n. p.).⁷⁶

Perspectiva semelhante aparece em uma das cartas de Guimarães Rosa ao tradutor alemão de *Grande sertão: veredas*, Curt Meyer-Clason, referindo-se à tradução ou não de nomes próprios:

⁷⁵ Do alemão: “als die Autorin, die gerade vom Projekt der französischen Übersetzung von *Das nackte Auge* erfahren hatte, zurückschrieb: „Die französische Übersetzung ist die eigentliche Form dieses Textes, die ich erreichen möchte” (Email an den Verfasser, 12. April 2004). Diese Aussage zeigt zuerst, dass die traditionelle Hierarchie zwischen Original und Übersetzung hier beiseite gelassen wird und die deutsche Sprache des einen Originals sozusagen eine Übergangsstufe ist [...]: Das Original „erlaubt“ nicht nur die Übersetzung, es „verlangt“ sie auch.”

⁷⁶ Do alemão: “Der Ausgangspunkt für das Gedicht ist das Wort „Neige“, aus dem sich eine Schneelandschaft entwickelt. [...] Celan geht von der graphischen Form des Wortes „Neige“ aus und entfaltet eine Geschichte mit dem Schnee und dem Gewieher. Das englische Wort „neigh“ (Gewieher) weicht zwar von dem deutschen Wort „Neige“ etwas ab, aber dennoch geht es hier eher um eine graphische Ähnlichkeit als um eine phonetische. Vielleicht kann man sich hinter diesem Gedicht eine Übersetzerfigur vorstellen, die den Text nur optisch wahrnimmt und dadurch einen außergewöhnlichen Weg der Wort-Umsetzung nimmt, der zuerst „verkehrt“ aussieht.”

Quanto aos nomes próprios de lugares, penso que deveria traduzir muitos deles, principalmente os inventados, os quais devem funcionar pela própria capacidade sugestiva. (São, em geral, os que comparecem já com o “acento” no significado.) O Amigo facilmente verá e sentirá quais que lucram com a tradução. Estes, por exemplo, acho: a Virgem-Mãe, a Virgem-da-Lage, as Veredas-Tortas, as Veredas-Altas, o Verde-Alecrim, a Vereda do Ouriço, a Coruja, o Morro do Cocoruto, o Pé-da-Pedra, a Vereda da Vaca Mansa de Santa Rita. [...] O mesmo, nas mesmas condições, penso “para os nomes próprios de pessoas” – em geral os comparsas de papel secundário – tais como, por exemplo: o Rasga-em-Baixo, o Pau-na-Cobra, o Rincha-Mãe, o Carro-de-Bois, o Sangue-de-Outro etc. etc. Outros, toponímicos e onomásticos, lucrarão decerto ficando sem traduzir: pois valem por sugestivos pelo som ou pela forma: a Guararavacã do Guaicuí, a Barbaranha etc.etc. Uns e outros, podem ser mesmo, em certos casos, “adaptados”. Sei que o tradutor francês está fazendo assim, otimamente. Nos Estados Unidos, deixaram tudo como no original – não gostei nada disso. Às vezes, mesmo, tanto para nomes de pessoas como de lugares, quando compostos, ganhariam em interesse e sugestão pitoresca para o leitor, quando “semi-traduzidos”, mistos, traduzida uma parte do nome e deixada a outra como no original. Assim, talvez, por exemplo: Pacamã-de-Presas (Pacamã é um peixe, presas = caninos (dentes)); Marcelinho-Pampa (pampa = cor de cavalo pintado, malhado); João Vaqueiro; Freitas-Macho; Joaquim Beijú; Pedro Pintado; Zé Beijudo; Urutu Branco (ROSA, apud SALES 2011, p. 234-235).

Da mesma forma que o escritor deixa sua marca no texto de partida, levando o leitor a conexões e interpretações sempre renovadas, também o tradutor tem a oportunidade de fazê-lo. Traduzir representa, assim, criar e proporcionar novas surpresas pelo caminho. Quando o tradutor se abre às possibilidades do texto e da língua de partida, sem se deixar prender unicamente às obviedades da língua de chegada, a tradução se transforma em um movimento transareal (ETTE, 2012, 2018) – que enfatiza a mobilidade e o dinamismo e prioriza as relações que se estabelecem entre áreas distintas. Nesse processo, a língua de partida, seu contexto, sua cultura têm a oportunidade de habitar o texto traduzido.

Especialmente ao considerar a questão da intertextualidade – um fenômeno no qual muito mais é expresso do que aquilo que, efetivamente, está escrito – é preciso pensar a tradução para além da transferência de sentidos entre diferentes línguas. Como lembra Waisman (2004), referindo-se à obra de Piglia, é preciso perceber e pensar a tradução como releitura e reescritura, como instância renovadora, “como ato de resistência” (WAISMAN, 2004, p. 56).⁷⁷

Com base em Ritva Leppihalme (1997), proponho preservar uma posição de equilíbrio entre o texto de partida e a tradução, de forma a trazer para a tradução os elementos intertextuais reconhecidos no texto de partida, sem descuidar, porém da sua compreensão na língua e no contexto de chegada.

⁷⁷ Do espanhol: “Acto de resistencia.”

3.5.1 Estratégias de tradução

Há diversas abordagens em relação a estratégias para a tradução de referências intertextuais, uma vez que estas podem ser consideradas sob diferentes perspectivas. Neste trabalho, baseio-me em algumas das estratégias propostas por Ritva Leppihalme (1997, 2007) - teórica finlandesa e professora associada na Universidade de Helsinki na Finlândia, com diversas obras na área da tradução, como o livro *Culture Bumps* – que aborda especificamente a tradução de alusões.

Embora salientando a impossibilidade de comunicar o sentido total do texto de partida na tradução, Leppihalme ressalta que a alusão pressupõe uma participação ativa do leitor, já que funciona como uma pista para a construção de sentido (LEPPIHALME, 2007). As estratégias propostas por ela são:

- Tradução Standard

Uma das estratégias para a tradução intertextual é verificar se o texto referido já foi traduzido para a língua de chegada e, então, tomá-lo emprestado ou usá-lo como base para uma nova tradução. Segundo Leppihalme (1997), essa estratégia é normalmente considerada como a estratégia padrão, *standard*, e é frequentemente encontrada em traduções de alusões a títulos e a fragmentos de texto retirados de importantes obras literárias. Assim, ao basear a tradução intertextual em uma tradução *standard*, o tradutor se utiliza de textos com uma probabilidade maior de serem reconhecidos pelo leitor.

Ainda que a tradução das obras de Yoko Tawada para o português esteja apenas se iniciando, as relações intertextuais que ela concretiza referem-se normalmente a personalidades há muito conhecidas, traduzidas e lidas na língua portuguesa: Barthes, Freud, Derrida, Benjamin. Dessa forma, são vastas as referências que se pode utilizar no processo da tradução intertextual.

- Tradução literal

A tradução literal, para Leppihalme (1997), baseia-se no princípio da alteração mínima. Ela observa que essa estratégia parece ser a mais popular, a que exige o menor esforço e, portanto, é a mais econômica, em termos de tempo dedicado ao processo de tradução. No entanto, trata-se de uma estratégia que, muitas vezes, provoca o apagamento da referência

intertextual, privando o leitor de fazer sua leitura, a menos que este conheça a língua e a cultura do texto de partida e consiga perceber⁷⁸ a alusão através do exercício da retrotradução.

Além disso, Leppihalme (1997) aponta que, embora a tradução literal possa aproximar-se da tradução standard, isso nem sempre ocorre. Para a expressão *A man's house is his castle*, a tradução literal – ou seja, aquela na qual as modificações são mínimas, de acordo com Leppihalme – seria: “a casa de um homem é seu castelo”. No entanto, a tradução standard dessa máxima para o finlandês é *kotini on linnani*, que pode ser traduzida para o português como “minha casa é meu castelo”.

- Inserção de alusões adicionais

O tradutor avalia a necessidade de adicionar, ao texto de chegada, informações que o autor não considerou necessárias no texto de partida. Essa estratégia não reproduz a alusão integralmente, mas coloca-a em evidência. Dessa forma, o leitor é levado a um pequeno tropeço: a linearidade e a fluidez são interrompidas, provocando-o a refletir mais sobre uma determinada passagem do texto. Se o leitor se deixa provocar ou não vai depender do seu grau de envolvimento com a leitura, da sua bagagem intertextual, da sua curiosidade. Yoko Tawada considera que tropeçar é “uma das atividades mais importantes realizadas pelo leitor” (TAWADA apud BERNOFSKY, 2010, p. 453).⁷⁹

- Indicações explícitas

Trata-se da utilização de elementos, como notas de rodapé, prefácios, posfácios e outras explicações explícitas não inseridas no corpo do texto, mas apresentadas como informação adicional. Embora seja uma estratégia amplamente utilizada – e muitas vezes necessária – ela pode comprometer, como observa Hutcheon (2003), a satisfação proporcionada pelo momento da descoberta, o prazer que o reconhecimento da alusão provoca no leitor.

⁷⁸ Linda Hutcheon (2003), ao discorrer sobre a alusão irônica, comenta que perceber pode não configurar o verbo mais adequado, uma vez que se trata de um processo que se realiza através de uma atitude intencional de atribuir, de interpretar, em suma, de inferir um determinado sentido àquilo que foi aludido.

⁷⁹ Do inglês: “one of the most important activities of a reader.”

- Utilização de marcadores

Essa estratégia está relacionada à adição de elementos intratextuais para sinalizar a alusão: palavras ou frases sublinhadas, por exemplo, que direcionam a atenção do leitor e indicam a presença da alusão.

- Substituição da alusão

O tradutor pode optar por substituir a referência intertextual do texto de partida por outra que considere mais adequada ao contexto da tradução. No entanto, é preciso cuidado ao procurar por uma referência intertextual no texto de chegada para substituir aquela do texto de partida, pois, como aponta Leppihalme (1997), deve-se ter em mente o sentido da referência intertextual quando se procura por uma correspondência dentro do contexto do texto traduzido.

- Recriação, a partir de uma combinação de estratégias

Consiste na construção criativa de uma passagem, através da utilização de uma ou mais estratégias. A recriação é comumente utilizada na tradução de jogos de palavras, permitindo liberdade criativa ao tradutor. Assim, mesmo que a alusão não seja totalmente recuperada, o tradutor pode, com sua experiência e sua capacidade criativa, brincar com as palavras e possibilitar, no texto traduzido, outras alusões ou outras formas de alcançar a alusão proposta no texto de partida.

Leppihalme (1997) ressalta que a recriação não se deixa definir claramente como outras estratégias. A recriação

permite ao tradutor ser criativo, libertando-o das limitações do texto de partida. Além disso, enfatiza a importância de considerar as necessidades do leitor do texto de chegada. Qualquer estratégia que leve a transcender uma barreira cultural é, de certa forma, uma recriação. Não há como estabelecer regras ou orientações para alcançá-la, e talvez a melhor forma de pensar a recriação seja considerando-a uma fusão de estratégias, realizada dentro de um dado contexto (LEPPIHALME, 1997, p. 100).⁸⁰

⁸⁰ Do inglês: “it empowers the translator to be creative, freeing him/her from the limitations of the ST, and emphasises the necessity of considering the TT reader’s needs. Any strategy which leads to the crossing of a cultural barrier is, in a sense, re-creation. No rules or guidelines on how to achieve this can be given, and re-creation can perhaps best be thought of as a fusion of strategies which is realised in context.”

- Omissão da intertextualidade

A omissão da intertextualidade, por vezes, não representa uma escolha, mas o não reconhecimento da referência intertextual por parte do tradutor, o que é bastante natural, uma vez que nem todas as pessoas possuem a mesma “bagagem intertextual” (FEDERICI, 2007). Contudo, como observa Leppihalme (1997), optar conscientemente pela omissão pode ser uma escolha feita pelo tradutor, por exemplo, quando se trata de jogos de palavras ou de referências que o tradutor julga desconhecidas para o leitor do texto traduzido.

3.6 AS VOZES DO CONTO

Talvez, ao leitor, pareça incomum que eu ampare a análise da obra de Yoko Tawada nas reflexões de um escritor e crítico argentino: Ricardo Piglia. No entanto, para mim, eles se complementam perfeitamente. Muitas vezes, ao ler Piglia, penso em Yoko Tawada e, ao ler Tawada, penso em Ricardo Piglia. Além disso, o diálogo que se produz entre esses dois intelectuais é, sem dúvida, enriquecedor.

Uma das razões que me levou a utilizar as teses de Piglia sobre o conto na análise de “Ein Gast” é que ele está sempre em busca de novas combinações possíveis entre crítica e ficção, retornando a suas próprias leituras e operando “por condensação, não no sentido figurado de resumir, mas no sentido literal de concentrar o disperso e aumentar a densidade” (SPERANZA, 2008, p. 33).⁸¹ Speranza parece igualmente profetizar a ligação entre Piglia e Yoko Tawada, pois acrescenta: “Como uma sucessão de haikus⁸² brilhantes, [Piglia] produz um deslumbramento imediato” (SPERANZA, 2008, p. 33).⁸³ Além disso, um importante traço na constituição do conto, segundo Piglia, é sua relação com a tradição oral: referindo-se a Borges, Piglia (2006) salienta a tensão entre ouvir e ler. A oralidade bem como a relação entre voz e ouvido, som e audição são aspectos fundamentais no “conto” de Yoko Tawada.

Em suas teses, Piglia (2004) delineia o gênero com base na ideia central de que um conto se constrói sempre em torno de uma história que não é contada explicitamente. Por trás ou, levando em conta a noção de uma escrita palimpsêstica, por baixo da história narrada, há

⁸¹ Do espanhol: “por condensación, no en el sentido figurativo de compendiar si no en el sentido literal de concentrar lo disperso e aumentar la densidad.”

⁸² *Haiku* ou *haikai* é uma forma curta de poesia japonesa, que se caracteriza, normalmente, pela justaposição de duas imagens ou ideias e um *kireji* (“palavra que corta”) entre elas.

⁸³ Do espanhol: “Como una sucesión de haikus brillantes, produce el deslumbramiento inmediato.”

sempre outra: tácita, oculta, silenciada e, mais que isso, essa é a história que o conto realmente quer contar.

Antes, porém, de iniciar uma discussão mais aprofundada sobre o que está explícito e implícito no conto, considero importante examinar, ainda que brevemente, o que me leva a qualificar “Ein Gast” como “conto”.

3.6.1 O “conto” Ein Gast

“Ein Gast” é apresentado pela editora que o publicou, a Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, tanto como romance [*Roman*] quanto como conto [*Erzählung*]; na Amazon, aparece ora como romance, ora como romance curto [*Kurzroman*]; Mousel Knott (2010), ao mencionar a obra, coloca a palavra “romance” entre aspas e esclarece que, para ela, trata-se de um escrito experimental que se utiliza, intencionalmente, do formato de um romance. Outros autores, como Brandt (2007) e Schickhaus (2017), referem-se ao texto como conto.

Segundo Dolhnikoff (2014),

[a] diferença fundamental entre o conto e o romance é de *matéria* e de *estrutura*. Conto é música de câmara, romance é sinfonia; um conto é uma linha reta, um romance, um novelo; conto é *stand-up comedy*, romance, uma comédia de erros de Plauto ou Rabelais; conto é *one man show*, romance, um musical da Broadway. O conto é a narrativa de uma dada situação de um dado protagonista [...]. Todos os demais personagens são coadjuvantes. Toda a cidade em volta da casa, e toda a história por trás do tempo da narrativa, ficam de fora. Nada e ninguém ficam de fora no romance [...]. O conto é unívoco. O romance é multifacético, poliédrico, sinfônico – e multitudinário. Parafraseando Ortega y Gasset, um conto é “um homem e suas circunstâncias”, um romance, uma multidão e suas interações, com toda a complexidade histórico-psicossocial daí advinda (DOLHNIKOFF, 2014, n. p. – grifos do autor).

Embora argumente que a diferença fundamental entre o conto e o romance seja da ordem da matéria e da estrutura, Dolhnikoff também menciona tentativas quantitativas de diferenciar os gêneros literários: um conto seria definido como uma narrativa de até 40 mil palavras, enquanto o romance teria entre 40 e 100 mil ou mais palavras. “Ein Gast”, em alemão, tem 13.846 palavras; a tradução para o português tem 14.183.

O conto, segundo Shua (2006), pode ser longo, breve ou brevíssimo. O que realmente importa é que nele

algo é exposto, revelado (mas nunca desvelado), algo que não pode ser expresso de outra forma, porque se fosse, escreveríamos um ensaio e não uma ficção. É o absurdo do universo, a inconsistência da vida, o cheiro da morte que nos define como

humanos. Ou qualquer outro mistério que o conto nunca esclarecerá, porque a revelação que contém é a evidência do mistério, e não a sua resolução (SHUA, 2006, p. 48).⁸⁴

Definir gêneros literários, especialmente quando se leva em conta diferentes sistemas e classificações de literatura, é uma tarefa pouco fecunda. Como ressalta Becerra (2006), uma nova visão de mundo reclama, igualmente, novos olhares também em relação aos gêneros literários, que estão sujeitos a movimentos e transformações constantes, a exemplo do que se percebe em relação ao conto:

O final não conclusivo ante à esfericidade; a ramificação argumentativa das histórias que se prolongam sem direção precisa ante à brevidade e à história única; a escrita em rede, multilinear e aparentemente caótica ante à estrutura fechada; a metaficção e a reflexão crítica sobre o próprio gênero ante à necessidade de narrar o evento puro constituem alguns dos traços de um novo paradigma [...] (BECERRA, 2006, p. 15-16).⁸⁵

Creio que “Ein Gast” se insere perfeitamente nesse novo paradigma descrito por Becerra no excerto acima. Além disso, tomei as palavras da própria protagonista do “conto” como uma indicação de que deveria me afastar do gênero “romance”: “Naquele momento, senti ódio da palavra “romance”. Eu não estou trabalhando em um romance, respondi irritada, e Martina me olhou surpresa” (TAWADA, 2014, p. 147).⁸⁶ Decidi-me, então, pelo termo “conto”, em virtude sobretudo das características apontadas por Piglia (2004), como apresento e discuto na próxima seção.

Seguindo as pegadas de Mousel Knott (2010), utilizo o termo entre aspas, conferindo a estas a missão de transmitir certa inquietude, certa indefinição, pois, como argumenta Cohen, “para o contista, trata-se de criar um *lugar*, composto e autossuficiente, mas com uma faceta aberta à desordem” (2006, p. 44 – grifos do autor).⁸⁷ Yoko Tawada cria esse lugar bem como cria “lugares hospitaleiros e descartáveis, locais sempre provisórios, nunca neutros,

⁸⁴ Do espanhol: “algo queda expuesto, revelado (pero nunca develado), algo que no es posible expresar de otro modo, porque si lo fuera escribiríamos un ensayo y no una ficcion. Es el absurdo del universo, la inconsistencia de la vida, el olor de la muerte que nos define como humanos. O cualquier otro misterio que el cuento jamas nos va a aclarar, porque la revelacion que contiene es la puesta em evidencia del misterio, y no su resolution.”

⁸⁵ Do espanhol: “El final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin direccion precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilinear y de apariencia caótica, frente a la estructura cerrada, y la metaficción y la reflexión crítica sobre el propio género frente a la exigencia de narrar el acontecimiento puro constituyen algunos de los rasgos de un nuevo paradigma [...]”

⁸⁶ Do alemão: “In dem Moment stieg plötzlich Hass gegen das Wort „Roman“ in mir auf. Ich schreibe doch nicht an einem Roman, sagte ich entsetzt, und Martina blickte mich überrascht an.”

⁸⁷ Do espanhol: “para el cuentista se trata de crear un *lugar*, compuesto y autosuficiente, pero con un lado abierto al desorden.”

irremissivelmente impuros” (COHEN, 2006, p. 44),⁸⁸ ignorando “diferenças fundamentais” e brincando com as fronteiras também dos gêneros literários.

3.6.2 Teses sobre o conto

O conto abriga, segundo Piglia (2004), duas histórias: uma explícita e uma implícita, e é exatamente essa estrutura que torna possível condensar tanta significação em poucas palavras. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (PIGLIA, 2004, p. 89-90). Enquanto ao tradutor cabe decifrar essa segunda história e procurar cifrá-la novamente no texto traduzido. Um trabalho de Sísifo, porque acredito ser interminável, mas jamais inútil. É esta a tarefa à qual me dedico no capítulo quatro.

Apesar da repercussão de suas teses sobre o conto, Piglia não tem o propósito de demarcar os limites do gênero. Segundo Rovira Vázquez (2016), ao ser entrevistado sobre o tema, ele afirma que jamais teve a intenção de esgotar as possibilidades de discussão acerca desse gênero literário e que suas teses sobre o conto surgiram a partir de sua leitura dos cadernos de notas de Tchekhov: “uma história dentro de uma história como forma de ser breve” (PIGLIA apud ROVIRA VÁZQUEZ, 2016, p. 57).⁸⁹

A história oculta, segundo Piglia, oferece uma margem maior de jogo narrativo, “mais espaço para desenvolver o que se quer contar” (PIGLIA apud ROVIRA VÁZQUEZ, 2016, p. 57).⁹⁰ Esse espaço, porém, não se traduz em amplitude, mas em intensidade argumentativa. Nas palavras de Cohen,

o conto é uma passagem entre elementos que o senso comum tende a manter divorciados. Até mesmo uma passagem entre a fantasia familiar, e mesmo o chamado “sobrenatural”, e formas tão semelhantes quanto possível da realidade, embora não condicionadas pelas ciências positivas ou humanas ou pela lógica. [...] O conto transforma a tirania do tempo em espaço (COHEN, 2006, p. 43-44 – grifos do autor).⁹¹

⁸⁸ Do espanhol: “lugares hospitalarios y desechables, locales, siempre provisionales, no neutrales, irremisiblemente impuros.”

⁸⁹ Do espanhol: “una historia dentro de una historia como una forma de ser breve.”

⁹⁰ Do espanhol: “más espacio para desarrollar lo que quiere contar.”

⁹¹ Do espanhol: “el cuento é un pasaje entre elementos que el sentido común suele mantener divorciados; incluso un pasaje entre la fantasia consabida, y hasta la llamada «sobrenatural», y formas lo más parecidas posible a la realidad pero no condicionadas por las ciencias positivas o humanas o por la lógica. [...] El cuento transforma la tiranía del tiempo en espacio.”

A noção de conto como passagem é bastante apropriada em relação a “Ein Gast”, visto que uma passagem subterrânea é um dos espaços mais emblemáticos do “conto” e que, juntamente com as noções de limiar e do estado intermediário entre o sonho e a vigília, remete claramente às teorias de Benjamin sobre passagens, transições, metamorfoses, como é possível identificar através da leitura de suas obras, sobretudo em *Das Passagen-werk* (1991), traduzido para o português como *Passagens* (2006).

A escrita de Yoko Tawada, a exemplo de “Ein Gast”, tem muito em comum com a teoria de Piglia: o que aparece na superfície do texto não representa a totalidade do que ela conta, é apenas a parte visível do *iceberg*: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92). Assim, uma segunda história se desenrola em conexão com referências e jogos intertextuais diversos e, embora possa se estender infinitamente, está contida na brevidade da superfície da primeira história.

Yoko Tawada e Piglia compartilham semelhanças também em suas produções literárias. Assim como a narrativa de Piglia, a de Yoko Tawada pode igualmente ser considerada “uma máquina de repetir e conectar os grandes nomes da literatura, gerando, dessa forma, afiliações e alianças táticas. Mas também como uma máquina de transformar essa rede de palavras e enunciados estrangeiros, produzindo deslocamentos laterais e singulares” (BERG, 2002, p. 44).⁹² A obra desses dois escritores não deve, portanto, ser lida de forma imóvel e cristalizada, pois está em constante diálogo com outras obras, outras ideias e outros autores e reclama, assim, uma leitura tão palimpsêstica quanto o próprio fazer literário de seus criadores.

3.7 A VOZ DO LEITOR

Como bem lembra Barthes,

ler não é um ato parasitário [...], é uma forma de trabalho (é por isso que seria melhor falar de um ato lexeológico - mesmo um ato lexográfico, pois escrevo a minha leitura), e o método deste trabalho é topológico: não estou escondido no texto, eu sou simplesmente irrecuperável: minha tarefa é mover, mudar sistemas cuja perspectiva não termina nem no texto nem no “eu” [...] (BARTHES, 2002, p. 10).⁹³

⁹² Do espanhol: “una máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura, generando de este modo filiações e alianzas táticas. Pero también como una máquina de cambiar esa red de palabras y enunciados extranjeros, produciendo giros laterales y extravagantes.”

⁹³ Do inglês: “reading is not a parasitical act, the reactive complement of a writing which we endow with all the glamour of creation and anteriority. It is a form of work (which is why it would be better to speak of a lexeological

Se a arte do contista, como argumenta Piglia (2004), está em saber cifrar uma segunda história nos interstícios da primeira, a arte do leitor consiste em desvendar essa história secreta:

A “história oculta”, a mensagem implícita que o autor quer nos transmitir, como um enigma a ser decifrado ou um segredo que se consegue perceber, é uma constante de sentido que atravessa a obra de Piglia, não apenas os contos. Para poder decifrar essa história secreta é necessário fazer um esforço para compreender as pistas que o autor deixa na história manifesta [...] (ROVIRA VÁZQUEZ, 2016, p. 51).⁹⁴

O leitor ocupa, dentro do texto, uma função dupla: não apenas decifra o que lê, mas envolve-se em uma experiência estética, aberto a um horizonte de expectativas – uma vez que a obra literária não possui um sentido único e estável, pois está sujeita à interpretação segundo o arquivo cultural, histórico e literário desse leitor. A literatura, então, converte-se em um processo histórico concreto apenas a partir da intervenção do leitor, que a recebe, desfruta e julga, aceita ou rejeita, escolhe ou esquece (JAUSS apud HERNÁNDEZ, 2010).

Em *Yoko Tawada*, o leitor precisa entregar-se à diversão de decifrar enigmas, encontrar novas pistas. Ler, portanto, não é apenas observar, mas decifrar e construir sentidos, pois o jogo intertextual – elemento básico para a compreensão da história oculta – não funciona de forma independente, precisa ser ativado por um leitor que investiga, que duvida da verdade das palavras e que, dessa forma, estabelece relações entre os textos: “quanto mais plural o texto, menos foi escrito antes da minha leitura [...] Esse “eu” que se aproxima do texto já é em si mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos que são infinitos [...]” (BARTHES, 2002, p. 10).⁹⁵

A história oculta transforma o leitor em agente na construção de sentidos e a leitura se transforma em uma atividade de investigação, na qual o leitor segue rastros e pistas, que encontra na superfície do texto, relacionando essas descobertas de acordo com sua bagagem e sua experiência inter e extratextual. Trata-se de um leitor-detetive, que já inicia a leitura com a ciência de que nem tudo está ao alcance dos olhos.

act - even a lexicographical act, since I write my reading), and the method of this work is topological: I am not hidden within the text, I am simply irrecoverable from it: my task is to move, to shift systems whose perspective ends neither at the text nor at the “I”.”

⁹⁴ Do espanhol: “La “historia oculta”, el mensaje implícito que nos quiere expresar el autor, como un enigma a descifrar o un secreto que se alcanza a percibir, es una constante de sentido que atraviesa la obra de Piglia, no sólo los cuentos. Para poder llegar a descifrar esta historia secreta habrá que esforzarse en comprender los indicios que el autor va dejando en la historia manifiesta [...]”

⁹⁵ Do inglês: “The more plural the text, the less it is written before I read it; [...] This “I” which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite [...]”

4. A INTERTEXTUALIDADE E SUAS TRAMAS NA OBRA DE YOKO TAWADA

Neste derradeiro capítulo, analiso a intertextualidade no “conto” de Yoko Tawada e discuto algumas das escolhas que fiz na tradução para o português, comentando-as e relacionando-as a questões tratadas nos capítulos anteriores.

4.1 “EIN GAST” – SÍNTESE

“Ein Gast” foi publicado pela primeira vez em 1993 e, como outras obras de Yoko Tawada, mapeia as experiências e percepções culturais de uma personagem asiática na Europa. Nesse “conto”, a protagonista vive na Alemanha e escreve para uma revista japonesa sobre costumes alemães, embora não se sinta confortável em ser chamada de etnóloga. Ao ir ao médico, porque acredita estar com otite, ela passa por um mercado de pulgas e, num estado febril, em que vozes, objetos e pessoas ao seu redor não têm contornos bem definidos, ela observa objetos expostos aleatoriamente, procurando estabelecer uma ligação entre eles. Um livro, que se encontra “entre um guarda-chuva preto e uma máquina de costura antiga” (TAWADA, 2014, p. 102)⁹⁶, chama sua atenção porque as letras estão dispostas em círculo, contudo, ao chegar em casa, ela percebe que se trata de um áudio-romance – parte de uma série, na qual escritores contemporâneos alemães gravam, com a própria voz, seus poemas e romances. O conteúdo e o título do romance, porém, jamais são revelados.

Depois de passar pelo mercado de pulgas, ela finalmente chega ao consultório médico, onde é atendida pelo dr. Mettinger que, ao examinar seu ouvido, determina que ela está grávida. Ela declara que isso não é possível e pede que o médico examine seu ouvido novamente. Ao fazê-lo, ele vê a opera *Madame Butterfly* lá dentro. A protagonista deixa o consultório exasperada, sem se despedir do médico e, ao chegar em casa, começa a ouvir o romance, narrado por uma voz feminina. Embora ela considere o romance monótono, a voz da narradora a intriga e mesmo quando desliga o gravador, a voz não a deixa em paz. Apesar de indesejada, a presença da voz desperta nela uma nova percepção como escritora e ela se torna mais atenta aos sons que saem da máquina de escrever e passa a ter mais consciência das pequenas estranhezas que rondam seu cotidiano como escritora, como estrangeira e como mulher.

Para tentar livrar-se da voz, a protagonista decide encontrar o livro em formato impresso. Através de um anúncio que coloca no jornal, ela conhece Simon, um homem que possui o livro

⁹⁶ Do alemão: “zwischen einem schwarzen Regenschirm und einer Tretnähmaschine.”

impresso, mas não deseja vendê-lo. Ele, porém, declara que pode ficar com a protagonista até que ela tenha lido o livro e, de forma semelhante à voz, passa a morar na casa dela sem ter sido convidado. Ela percebe que a voz diminui quando abre o livro, embora não consiga realmente ler o que está escrito e, à medida que a voz diminui, diminui também sua habilidade de escrever.

Algum tempo depois, Simon desaparece e Z entra em cena: um novo vizinho, que declara ter um plano de trabalho que só pode concretizar com a ajuda da protagonista. Ele insiste para que ela compre sua própria máquina de escrever – até esse momento, ela usava sempre a máquina de escrever de uma vizinha, Martina. Z solicita, além disso, que ela não tenha contato com mais ninguém para que o projeto de trabalho deles seja bem sucedido.

Z viaja, a voz da narradora do romance retorna e com ela a habilidade de escrever da protagonista. No entanto, mesmo sem entender direito o que ele faz, a protagonista passa a trabalhar com Z: ele acredita que pode ajudar mulheres a se livrarem de vozes que elas ouvem e que lhes fazem mal através de um tipo de terapia e a protagonista é essencial nesse processo. Durante as consultas, essas mulheres agem como se estivessem se despindo e suas roupas invisíveis são jogadas sobre o corpo da protagonista que, nesses momentos, assume a forma de uma pedra (em outros momentos do texto, ela menciona o desejo de transformar-se em pedra). Ela questiona Z sobre o papel que representa nesse ritual terapêutico, pois não acha que sua presença seja necessária para que ele continue seu projeto. Ele lhe diz que sua participação é fundamental, já que ele precisa de um receptáculo, um depósito para as vozes que fazem mal àquelas mulheres e ela é o receptáculo ideal, uma vez que as vozes não lhe fazem mal algum.

O “conto” termina com a protagonista digitando – e desconstruindo – uma sucessão de palavras que têm em comum a presença da letra ‘Z’ na sua composição.

4.2 VOZES INTERTEXTUAIS NO “CONTO”⁹⁷

*Os vestígios, embora habilmente escondidos, são por vezes encontrados sem querer.*⁹⁸

Yoko Tawada, „Ein Gast“ (1993)

Nesta seção, apresento algumas das referências intertextuais que identifiquei na leitura de “Ein Gast”: por vezes, sem querer, quase que por engano, como menciona Yoko Tawada na

⁹⁷ Todos os excertos de “Ein Gast”, que apresento neste capítulo, foram retirados da seguinte edição: “Ein Gast”. In: **Wo Europa anfängt & Ein Gast**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014, uma vez que a tradução ainda não foi publicada.

⁹⁸ Do alemão: “Die Spuren sind zwar geschickt versteckt, aber manchmal entdeckt man sie aus Versehen.”

epígrafe acima; outras vezes, após uma inexplicável sensação de *déjà vu*; outras, por ouvir – ou sentir – a voz de Yoko Tawada me dizendo para ir além das aparências; outras, ainda, por consequência da minha “bagagem intertextual” (FEDERICI, 2007).

4.2.1 Hostípede, hóspede fantasma ou apenas “Um hóspede”?

A noção de “hostípede” está relacionada ao termo cunhado por Derrida, a “hostipitalidade” – que caracteriza tanto o hospedeiro quanto o hóspede em termos de hostilidade, ameaça, invasão (DERRIDA, 2003). Aqueles que se encontram em situação de exílio enfrentam, assim, essa “hostipitalidade” – uma postura de dominância incontestável, na qual a língua e a cultura do outro, o estrangeiro, são ignoradas.

Ao iniciar a leitura do “conto”, questionei-me, lembrando Barthes em *S/Z: quem é esse Gast?* “Um substantivo? Um nome? Uma coisa? Um homem? Uma mulher?” (BARTHES, 2002, p. 17).⁹⁹ Pareceu-me, a princípio, que *Gast* [visita, convidado, hóspede] referia-se à voz intrusa e estranha que se apossara da casa e do corpo da personagem japonesa, como ilustram os seguintes excertos:

(1) “Eu não estou com visitas, mas às vezes uma mulher aparece aqui de repente e... Quer dizer, não é uma mulher, é apenas a voz de uma mulher. Porque a voz consegue penetrar em qualquer lugar e...”

“Uma mulher?” Perguntou ele desconfiado.

“Não. Uma voz, não uma mulher” (TAWADA, 2014, p. 113).¹⁰⁰

(2) Desde que a voz vinda do gravador tomou conta da minha vida, passei a tomar consciência de qualquer som vindo de uma máquina (TAWADA, 2014, p. 114).¹⁰¹

(3) Lutar contra uma doença, parecia-me falta de respeito. Já que ela estava ali, era preciso aceitá-la com consideração.

Por vezes, eu tentava considerar aquela voz também como uma doença e me comportava de acordo. Mas, ao contrário de outras doenças, eu não desejava que um dia ela me deixasse definitivamente (TAWADA, 2014, p. 129).¹⁰²

⁹⁹ Do inglês: “A noun? A name? A thing? A man? A woman?”

¹⁰⁰ Do alemão: “Ich habe keinen Besuch, aber es passiert mir manchmal, dass eine Frau plötzlich da ist und ... ich meine nicht eine Frau, sondern eigentlich nur die Stimme einer Frau. Weil die Stimme überall eindringen kann und ...”

“Eine Frau?“, fragte er misstrauisch noch.

“Nein, eine Stimme, nicht eine Frau.“

¹⁰¹ Do alemão: “Seitdem die Stimme aus dem Kassettenrecorder begonnen hatte, mein Leben zu besitzen, war ich aufmerksam für jedes Geräusch geworden, das aus einer Maschine kam.”

¹⁰² Do alemão: “Gegen eine Krankheit zu kämpfen erschien mir respektlos. Wenn sie schon da war, musste man sie auch aufmerksam aufnehmen.

Manchmal versuchte ich, jene Stimme ebenfalls als eine Krankheit zu betrachten, und verhielt mich entsprechend. Aber anders als bei anderen Krankheiten wollte ich nicht, dass sie mich eines Tages endgültig verließ.”

(4) Ao cair da noite, comecei a procurar por partes do meu corpo com as quais eu pudesse perceber a voz. Pois eu duvidava que pudesse senti-la nos tímpanos como se ouve uma voz qualquer (TAWADA, 2014, p. 129).¹⁰³

Contudo, outras personagens, que se comportam de forma igualmente estranha, e até intrusiva, começam a surgir no “conto”. Destas, as que mais se destacam são o vizinho da protagonista, Z, e o dono do romance em formato impresso, Simon.

Inicialmente Z aparece para pedir uma xícara de sal:

(5) Quando, revoltada, desliguei o aparelho, alguém tocou a campainha. Era meu novo vizinho, que havia se mudado há mais ou menos uma semana para o prédio. [...] Ele perguntou se eu podia lhe emprestar um pouco de sal. [...] Enchi uma xícara com sal e entreguei para meu vizinho. Ele me perguntou se eu estava com visitas. Seus lábios eram lisos e um pouco úmidos; sua pele, ao contrário, era seca. “Não, não estou com visitas”, respondi e percebi uma voz vinda da cozinha. Era a voz do gravador – que eu já havia desligado (TAWADA, 2014, p. 112-113).¹⁰⁴

Com o tempo, sua presença vai se tornando mais invasiva, causando uma sensação de desconforto e estranhamento na protagonista, que ela não consegue compreender totalmente e, por isso, procura não conferir-lhe uma forma concreta:

(6) Fui até a cozinha preparar um café. Eu procurava não formular concretamente uma desagradável suspeita. O que me levou à absurda pergunta se esse homem era o mesmo que eu tinha visitado na noite anterior. Não estávamos no apartamento dele ontem? Por que havíamos acordado no meu apartamento? [...] Talvez não tivesse importância se ele era ou não o mesmo homem da noite anterior. De qualquer maneira, eu mal o conhecia. Tudo o que eu sabia era que ele era um vizinho e queria ser chamado de Z (TAWADA, 2014, p. 142).¹⁰⁵

A chegada de Simon está relacionada à procura da protagonista pelo romance em sua concretude – sua forma impressa, pois ela acredita que essa concretude fará com que pare de ouvir a voz que narra o romance. Embora tenha procurado por alguém que possuísse o livro impresso, a protagonista não convida Simon para permanecer em sua casa, queria apenas comprar o livro. Ele, contudo, permanece em sua casa sem ter sido realmente convidado a ficar:

¹⁰³ Do alemão: “Als die Nacht begann, suchte ich nach Körperstellen, mit denen ich die Stimme wahrnehmen konnte. Denn ich bezweifelte, dass ich sie wie eine gewöhnliche Stimme am Trommelfell spürte.”

¹⁰⁴ Do alemão: “Als ich wütend das Gerät ausmachte, klingelte es an der Wohnungstür. Es war mein neuer Nachbar, der vor etwa einer Woche in das Haus eingezogen war. [...] Er fragte mich, ob ich etwas Salz für ihn hätte. [...] Meinem Nachbarn füllte ich eine Teetasse mit Salz und gab sie ihm. Er fragte mich, ob ich Besuch hätte. Seine Lippen waren glatt und etwas feucht, seine Haut hingegen war trocken. „Nein, ich habe keinen Besuch“, antwortete ich und bemerkte, dass dabei eine Stimme aus der Küche zu hören war. Es war die Stimme aus dem Kassettenrecorder, den ich doch schon ausgeschaltet hatte.”

¹⁰⁵ Do alemão: “Ich ging in die Küche, um Kaffee zu kochen. Ich versuchte, einer unangenehmen Vermutung keine Formulierung zu geben. Dadurch landete ich aber bei der unsinnigen Frage, ob dieser Mann derselbe war wie der, den ich am Tag zuvor besucht hatte. Waren wir nicht gestern zusammen in seiner Wohnung gewesen? Warum waren wir in meiner Wohnung aufgewacht? [...] Vielleicht war es nicht wichtig, ob er derselbe Mann wie der von gestern war oder nicht. Ich kannte ihn sowieso kaum. Ich wusste nur, dass er mein Nachbar war und dass er Z genannt werden wollte.”

(7) “Continue lendo. Você queria ler este romance, não é mesmo? Eu posso ficar aqui até que você tenha terminado de lê-lo. A única coisa, como já havia lhe dito, é que não posso vendê-lo – por causa das impressões digitais. [...] Ele continuou sentado ali tranquilamente e volta e meia repetia: “Você pode ler o livro até o fim sem pressa. Eu fico aqui até que você termine” (TAWADA, 2014, p. 134).¹⁰⁶

Tanto a voz quanto Z e Simon entram na vida da protagonista, permanecendo em sua casa sem convite: visitas imprevisíveis, hóspedes inesperados. Köhler salienta que a noção de “hóspede” está associada a uma situação passageira, “pensa-se em uma figura que está visitando um lugar não familiar, ou seja, que vai ficar por um período limitado de tempo e só estará presente “transitoriamente”, por assim dizer” (KÖHLER, 2006, p. 162 – grifos da autora).¹⁰⁷ Quando esse hóspede excede a tolerância temporal e espacial que lhe é oferecida, ele se transforma em um hostípede. A hostipitalidade relaciona a hospitalidade à hostilidade e ao poder. Enquanto a hostipitalidade significa permitir, tolerar a estadia do outro, a hospitalidade significa acolher o outro incondicionalmente.

Outra relação que me ocorreu foi aquela que é possível estabelecer entre *Gast*, *Geist* (“fantasma”, “espírito”, em alemão) e *Ghost* (“fantasma”, em inglês) e que faz lembrar a coletânea de ensaios “Sprachpolizei und Spielpolyglotte” [*Polícia da língua e poliglota de brincado*] (2011), na qual Yoko Tawada questiona a imposição de normas – limites, fronteiras – nas trocas que se estabelecem entre as personagens, entre as línguas, entre os sistemas linguísticos. No ensaio que dá nome à coletânea, Yoko Tawada atenta para o jogo entre “pequenas, solitárias e inocentes letras” (PATZER, 2007, n. p.), que têm nas mãos a decisão entre sentido e absurdo. “Uma palavra é um enigma. Uma letra, uma viajante: ela pode deixar a frase, outra vem e toma o seu lugar” (2011, p. 35).¹⁰⁸

Assim, *Gast* pode evocar *Geist* ou ainda *Ghost*: um hóspede fantasma. Tal noção é bastante pertinente quando se considera a voz sem corpo, sem olhos e sem ouvidos que se infiltra na vida da protagonista, que surge e desaparece sem respeitar regra alguma – comportamento que se repete em Simon e em Z. A noção de um hóspede fantasma também é apropriada quando se considera a noção de hospitalidade – e, conseqüentemente, de hóspede – proposta por Derrida (2003), da qual me ocuparei a seguir.

¹⁰⁶ Do alemão: “Lesen Sie weiter. Sie wollten doch gerne diesen Roman lesen. Ich kann so lange hier bleiben, bis Sie ihn durchgelesen haben. Nur, wie gesagt, ich kann Ihnen das Buch nicht verkaufen, wegen der Fingerabdrücke. [...] Er saß ruhig da und wiederholte immer wieder: „Sie können das Buch in Ruhe zu Ende lesen. Ich bleibe hier, bis Sie fertig sind.”

¹⁰⁷ Do alemão: “man denkt an eine Figur, die an einem fremden Ort zu Besuch ist, d. h. eine begrenzte Zeit verweilen und gewissermaßen nur <übergangsweise> zugegen sein wird.”

¹⁰⁸ Do alemão: “Ein Wort ist ein Rätsel. Ein Buchstabe ist ein Reisender. Er kann den Satz verlassen. An seine Stelle kommt ein anderer.”

Assim, quando se leva em conta as noções propostas por Derrida, ampliam-se as perspectivas em relação ao “hóspede” do “conto”. Ela mesma, a protagonista japonesa que vive na Alemanha, que experimenta – e estranha – sua língua e seus costumes e que, em momento algum, confia-nos seu nome, pode também ser o hóspede, mesmo que em nenhum lugar do “conto” se discuta a transitoriedade da sua estadia:

(8) O que o assustara? Talvez eu não tenha pronunciado o "L" da palavra "pulga" corretamente e ele ouviu um "R". Minha língua tocou secretamente o palato duro para verificar se eu havia mesmo pronunciado um "L". Só com a língua, e não com os ouvidos, consigo perceber a diferença entre esses dois sons. Na minha relação com a língua estrangeira, meu tato é mais desenvolvido que minha audição (TAWADA, 2014, p. 105).¹⁰⁹

(9) Escrevi, por exemplo, que uma das minhas vizinhas – mesmo que já tivesse 22 anos – sempre recebia a visita da mãe no seu aniversário, que a abraçava e beijava como se ela tivesse acabado de nascer. Para que as leitoras não fizessem associações incorretas, acrescentei que era um hábito normal na Alemanha – o de beijar a própria mãe. Mesmo os adultos podem beijar a mãe, celebrar o aniversário e receber presentes dela nessa data. A diferença entre ser criança e ser adulto não é tão claramente marcada na Europa – escrevi e risquei a frase logo em seguida. [...] Então, escrevi simplesmente que as pessoas na Alemanha gostam de celebrar o seu aniversário e gostam de falar sobre signos – especialmente à noite, após uma longa discussão sobre política (TAWADA, 2014, p. 116).¹¹⁰

Em alemão, a palavra *Gast*, embora pertença ao gênero masculino, é utilizada geralmente tanto para o masculino quanto para o feminino. A palavra *Gästin*, que expressa o gênero feminino, existe e aparece inclusive no dicionário de alemão dos irmãos Grimm (apud VON HEYL, 2013, n. p.), contudo, hoje em dia, é raramente utilizada.

Assim, em um primeiro momento, considereei traduzir *Gast* por “visita”, substantivo sobrecomum que, embora admita o artigo apenas no feminino, refere-se aos dois gêneros. A utilização de “visita” permitiria deixar ainda mais incerta a identidade desse sujeito. A partir da declaração “estou com visita”, por exemplo, não é possível constatar que se trate de uma pessoa, várias pessoas, homens, mulheres, vozes – presenças desejadas ou inoportunas.

Tal amplitude favoreceria a imprecisão, que marca também o título e o texto em alemão. Contudo “visita”, mesmo que não apagasse de todo, certamente enfraqueceria a relação

¹⁰⁹ Do alemão: “Worüber war er erschrocken? Vielleicht hatte ich das „L“ in dem Wort „Floh“ nicht richtig ausgesprochen, so dass Herr Mettinger ein „R“ gehört hatte. Meine Zunge tastete heimlich am harten Gaumen, um nachzuprüfen, ob ich wirklich ein „L“ gesagt hatte. Den Unterschied zwischen diesen zwei Lauten kann ich nur mit meiner Zunge wahrnehmen nicht aber mit meinen Ohren, denn mein Tastsinn ist im Umgang mit der fremden Sprache weiter entwickelt als mein Gehör.”

¹¹⁰ Do alemão: “Ich schrieb zum Beispiel, dass eine Nachbarin von mir – obwohl sie schon zweiundzwanzig Jahre alt war – an ihrem Geburtstag von ihrer Mutter besucht, gedrückt und geküsst wurde, als wäre sie gerade geboren. Damit die Leserinnen keine falschen Assoziationen bekamen, fügte ich hinzu, dass es hier oft als normale Verhaltensweise betrachtet werde, die eigene Mutter zu küssen. Auch als Erwachsene darf man hier die Mutter küssen, den Geburtstag feiern und von der Mutter ein Geburtstagsgeschenk erhalten. Der Unterschied zwischen Kind-Sein und Erwachsen-Sein sei in Europa nicht so deutlich markiert, schrieb ich und strich den Satz wieder aus. [...] Ich schrieb dann nur, dass man hier gerne den Geburtstag feiert und dass man auch gerne über Sternzeichen redet, besonders nachts, nachdem eine lange Diskussion über Politik beendet worden ist.”

intertextual com a noção de hospitalidade que aparece em Derrida e também em Celan – autor mencionado, homenageado e intertextualmente referido em muitas das obras de Yoko Tawada. Essa relação pode ser cultivada e, quem sabe, tornar-se mais clara para o leitor do texto traduzido, com a utilização da palavra “hóspede”.

“Hóspede” vem do latim *hospitem*, acusativo de *hospes*, *hospitis* e, juntamente com *Gast*, tem sua origem na raiz proto indo-europeia *ghos-ti. Da mesma raiz vem a palavra *hostis*, que, no latim antigo tinha o sentido de “estrangeiro”, mas no latim clássico passou a significar “inimigo” – sentido que permanece em palavras como “hostil” e “hostilidade”, Na Antiguidade, como elucida Benveniste (1973), o verbo *hostire* era utilizado com o mesmo sentido de *aequare* = igualar.

Ainda segundo Benveniste,

hostes eram aqueles que gozavam dos mesmos direitos que o povo romano. [...] Um *hostis* não é um estranho qualquer. Em comparação com o peregrino, que vivia fora dos limites do território, o *hostis* é “o estranho enquanto reconhecido como tendo os mesmos direitos dos cidadãos romanos.” Esse reconhecimento de direitos implica uma certa relação de reciprocidade e supõe um acordo ou pacto. [...] Estabelece-se um vínculo de igualdade e reciprocidade entre esse estranho em particular e os cidadãos de Roma, o que leva a uma noção precisa de hospitalidade. Desse ponto de vista, *hostis* passa a significar “aquele que está numa relação compensatória” e esta é precisamente a base da instituição da hospitalidade. [...] Ela fundamenta-se na ideia de que uma pessoa está ligada à outra (*hostis* implica sempre a noção de reciprocidade) pela obrigação de compensar um presente ou serviço do qual se beneficiou (BENVENISTE, 1973, p. 77).¹¹¹

Essa reciprocidade caracterizava um sistema de compensação, um contrato, de caráter hereditário, entre comunidades ou grupos de pessoas, mas que precisava ser, de tempos em tempos, renovado através justamente de favores, trocas, presentes. Estabelecia-se assim uma amizade entre as partes envolvidas. Esta, contudo, não envolvia elementos sentimentais, mas representava um contrato baseado em trocas (BENVENISTE, 1973). Nesse sentido, é interessante notar que, em alemão, a noção de “hospitalidade” é representada por *Gastfreundschaft*, constituída por *Gast* [“hóspede”] e *Freundschaft* [“amizade”].

¹¹¹ Do inglês: “The *hostes* had the same rights as the Romans. A *hostis* is not a stranger in general. In contrast to the *peregrinus*, who lived outside the boundaries of the territory, *hostis* is ‘the stranger in so far as he is recognized as enjoying equal rights to those of the Roman citizens’. This recognition of rights implies a certain relation of reciprocity and supposes an agreement or compact. [...] A bond of equality and reciprocity is established between this particular stranger and the citizens of Rome, a fact which may lead to a precise notion of hospitality. [...] From this point of view *hostis* will signify ‘he who stands in a compensatory relationship’ and this is precisely the foundation of the institution of hospitality. [...] It is founded on the idea that a man is bound to another (*hostis* always involves the notion of reciprocity) by the obligation to compensate a gift or service from which he has benefited.”

Derrida, para quem as leituras de Benveniste podem ser tão preciosas quanto problemáticas, questiona se

a hospitalidade consiste em interrogar quem chega? Ela começa pela questão endereçada a quem vem (o que parece bastante humano, amável, supondo-se que falta ligar hospitalidade ao amor- enigma que vamos deixar, por enquanto, um pouco de lado): como te chamas? diga-me teu nome, como devo chamar-te, eu que te chamo, que quero chamar-te pelo nome? como vou chamar-te? É assim também que se dirige, ternamente, às crianças ou aos amados. Ou será que a hospitalidade começa pela acolhida inquestionável, num duplo apagamento, o apagamento da questão *e* do nome? É mais justo e mais amável perguntar ou não perguntar? chamar pelo nome ou sem o nome? dar ou aprender um nome já dado? Oferece-se hospitalidade a um sujeito? a um sujeito identificável? a um sujeito identificável pelo nome? a um sujeito de direito? Ou a hospitalidade se *torna*, se *dá* ao outro antes que ele se identifique, antes mesmo que ele seja (posto ou suposto como tal) sujeito, sujeito de direito e sujeito nominável por seu nome de família, etc.? (DERRIDA, 2003, p. 27 – grifos do autor).

Partindo dessa reflexão proposta por Derrida no excerto acima, é possível inferir que a hospitalidade não significa negar ao outro o direito ao seu nome nem mesmo negar sua presença física, tratando-o como um fantasma, mas garantir-lhe acolhimento independente do nome e das marcas que traz consigo, como insinua Yoko Tawada no “conto”:

(10) Coloquei a xícara de café, que eu tentava segurar nas mãos, de volta sobre a mesa.

“Você está vendo estas marcas aqui?” [...]

Eu fechei o livro e observei as marcas no verso, tentando descobrir algo de especial nelas. O homem se chamava Simon. Sem que eu tivesse perguntado, ele me disse seu nome (TAWADA, 2014, p.).¹¹²

(11) Talvez não tivesse importância se ele era ou não o mesmo homem da noite anterior. [...] Tudo o que eu sabia era que ele era um vizinho e queria ser chamado de Z. Na verdade, nenhuma pessoa poderia ter o nome de Z, mas qualquer uma pode decidir ser chamada assim (TAWADA, 2014, p.)¹¹³

Em um de seus ensaios, Yoko Tawada aborda a concepção de hospitalidade no Japão e na Alemanha, associando-a a situações nas quais o acolhimento deveria ser a postura evidente:

A noção de que um hóspede não tem direitos não é surpresa para a história japonesa. Ainda hoje não é algo natural aceitar refugiados no país. Na Alemanha, a expressão contraditória “trabalhador convidado” [*Gastarbeiter*], para imigrantes convidados a trabalhar no país, foi inventada e esquecida. A palavra “refugiados”, conserva

¹¹² Do alemão: “Ich stellte meine Kaffeetasse, die ich hochzuheben versucht hatte, wieder zurück auf den Tisch. “Sehen Sie, was hier ist?” [...]

Ich schlug das Buch zu, betrachtete die Abdrücke auf der Rückseite und versuchte, etwas Besonderes daran zu entdecken. Der Mann hieß Simon. Ohne dass ich ihn danach gefragt hatte, sagte er mir seinen Namen.”

¹¹³ Do alemão: “Vielleicht war es nicht wichtig, ob er derselbe Mann wie der von gestern war oder nicht. [...] Ich wusste nur, dass er mein Nachbar war und dass er Z genannt werden wollte. Eigentlich kann kein Mensch Z heißen, aber jeder könnte sich so nennen.”

temerosamente em si o momento da fuga. Não se trata, de forma alguma, de ser hóspede (TAWADA, 2012, p. 93).¹¹⁴

É interessante notar que a expressão *Gastarbeiter* é usualmente traduzida para o português por “trabalhador temporário”, na qual desaparece o sentido de acolhimento e permanece, da noção de hospitalidade, apenas o caráter efêmero, transitório e provisório observado por Köhler (2006).

Yoko Tawada acrescenta ainda:

Ser um hóspede (客) significa ser um objeto (客体). Na língua japonesa, não havia palavras para sujeito e objeto. Assim, foi necessário criar novas palavras a partir de ideogramas chineses. A palavra usada para “sujeito”, shutai (主体), compõe-se do símbolo para “hospedeiro” (主) e do símbolo para “corpo” (体). O sujeito, para mim, é o corpo do hospedeiro. O objeto, por outro lado, assemelha-se ao corpo do hóspede (TAWADA, 2012, p. 94).¹¹⁵

A hospitalidade absoluta oferece ao outro sua própria essência, “sem pedir a ele nem seu nome, nem contrapartida, nem preencher a mínima condição” (DERRIDA, 2003, p. 69), rompendo, assim, com a desigualdade que Yoko Tawada denuncia no excerto acima bem como com os laços contratuais daquela hospitalidade histórica, descrita por Benveniste (1973):

a hospitalidade absoluta deve romper com a lei da hospitalidade como direito ou dever, com o “pacto” da hospitalidade. Em outras palavras, a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e que eu dê não só ao estrangeiro (com um nome de família, com o 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 (DERRIDA, 2003, p. 23-25).

Não se trata de um gesto evidente, como não é evidente a serenidade na relação entre hóspede e hospedeiro. No hospedeiro, permanece latente a angústia de ser invadido pelo outro; no hóspede, a de não ser aceito, ser maltratado, rejeitado e abandonado quando se encontra em situação de grande vulnerabilidade. A hospitalidade, contudo, implica aceitar o risco de não haver qualquer garantia, pois o outro, o hóspede que pode chegar e ir embora sem aviso, que

¹¹⁴ Do alemão: “Der Gedanke, dass ein Gast eigentlich keine Rechte hat, ist keine Überraschung für die japanische Geschichte. Heute noch gibt es keine Selbstverständlichkeit, Flüchtlinge ins Land aufzunehmen. In Deutschland wurde das widersprüchliche Wort »Gastarbeiter« für die Gäste, die zum Arbeiten eingeladen sind, erfunden und wieder vergessen. In dem Wort »Flüchtlinge« ist das Moment des Flüchtens ängstlich erhalten. Vom Gast-Sein ist nicht die Rede.”

¹¹⁵ Do alemão: “Ein Gast (客) zu sein, heißt ein Objekt (客体) zu sein. In der japanischen Sprache gab es keine Begriffe für das Subjekt und das Objekt. So schaffte man neue Wörter aus chinesischen Ideogrammen. Das Wort für »Subjekt«, »Shutai« (主体), besteht aus dem Zeichen für »Gastgeber« (主) und dem für »Körper« (体). Also ist das Subjekt für mich der Körper des Gastgebers. Das Objekt hingegen sieht aus wie der Körper des Gastes.”

pode aparecer e desaparecer como um fantasma, uma *fata Morgana*, esquiva-se a qualquer perspectiva calculada, a qualquer expectativa em relação a suas ações e posições. Não se pode estimar o que ele traz consigo nem o que ele deixa quando se vai. Mesmo conhecendo seu nome e sua origem, não há como determinar os efeitos da sua estadia (SIMMEL, 1908). O mesmo se aplica igualmente ao hospedeiro.

O hóspede do “conto” de Yoko Tawada traz em si essa carga histórica, social, política e emocional e promove, além disso, um novo diálogo entre Derrida – ciente de jamais possuir a única língua na qual se expressa: “Ora jamais esta língua, a única que assim estou votado a falar, enquanto falar me for possível, e em vida e na morte, jamais esta língua única, estás a ver, virá a ser minha. Nunca na verdade a foi” (DERRIDA, 2001, p. 14) – e Celan – filho judeu da língua alemã: “minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe” (CELAN apud CAMILO DE OLIVEIRA, 2008, n. p.).

Um dos poemas de Celan (1985, p. 47) chama-se, justamente, “O hóspede”:

*Bem antes da noite
te visita alguém que saudou o obscuro.
Bem antes do dia
ele acorda
e ativa, antes de partir, um sono,
um sono ressoando passos:
ficas a ouvi-lo mensurar distâncias,
e é bem lá que lanças tua alma.*

Um hóspede que aparece em plena luz do dia, embora sua presença, seus gestos, suas atitudes remetam à escuridão. No meio da noite, ele se vai sem acordar aquele que o hospeda, mas, ao contrário, levando este a um sono profundo, tão profundo que desfaz a distância entre o sonhado e o vivido: um limiar entre mundos. O limiar de Celan, limiar presente também na obra de Yoko Tawada e, ainda, o limiar que define o espaço ocupado por esse hóspede: sempre entre o próprio e o alheio:

(12) O otorrino, doutor Mettinger, deixou a porta entreaberta e ficou esperando que eu entrasse na sala. Assim como todos os outros médicos que já haviam me atendido nesta cidade, ele também queria falar a sós comigo, por trás de uma porta fechada, como se eu tivesse alguma doença e ninguém além dele pudesse saber disso. Fiquei parada no limiar da porta sem conseguir dar nem um passo adiante, embora eu já tivesse me acostumado um pouco a ficar sozinha em uma sala com um homem desconhecido,

pois, nesta cidade, até as fruteiras e peixarias têm portas que as separam da vida nas ruas (TAWADA, 2014, p. 102-104).¹¹⁶

Para Roberts (2017), esse limiar, presente em “Ein Gast” e em muitas obras de Yoko Tawada, funciona como uma linha de demarcação entre o Ocidente e o Oriente e sugere tanto a perspectiva ocidental sobre o Oriente quanto a perspectiva do outro, o estrangeiro, o hóspede sobre suas experiências no Ocidente. Contudo, como salienta Brandt (2007), o limiar, assim como o portal, aparece em Yoko Tawada principalmente como um espaço que representa abertura a novas possibilidades.

Esse limiar é marcado ainda pela língua. “O convite, a acolhida, o asilo, o albergamento passam pela língua ou pelo endereçamento ao outro. [...] a língua é hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 117 – grifos do autor). Acolher o outro em sua própria língua significa descobrir nas palavras e através delas outra leitura do mundo, outras perspectivas. Significa colocar em prática o que Paul Ricoeur chama de “hospitalidade na língua” (apud BARTHÉLÉMY, 2017): deixar que o outro viva em sua língua, acolhê-lo e acolher sua língua em toda sua estranheza, sem tentar domá-la, assimilá-la, convertê-la.

Lembrando Schwartz (apud CARVALHAL, 2003), não há que se opor o nacional ao estrangeiro, pois o alheio faz parte da construção do próprio. O próprio é, enfim, um entrelaçamento de alteridades e as diferenças, como destaca Mário de Andrade (2000), não devem ser assimiladas, pois se comparam a acordes musicais: é na sua singularidade que repousa a beleza das composições.

O “conto”, então, recebeu o título “Um hóspede” em sua tradução para o português.

4.2.2 O Surrealismo no mercado de pulgas

Uma das passagens mais importantes de “Um hóspede” é o passeio pelo mercado de pulgas. Afinal, é nesse espaço – mais precisamente “entre um guarda-chuva preto e uma máquina de costura antiga” – que a protagonista encontra o livro, que mais tarde revela-se como a voz que a persegue e a habita e que, talvez, seja o hóspede que dá título ao “conto”.

¹¹⁶ Do alemão: “Der Ohrenarzt, Herr Mettinger, hatte die Tür halb geöffnet und wartete darauf, dass ich zu ihm ins Zimmer kam. So wie alle anderen Ärzte in dieser Stadt, die mich schon einmal behandelt hatten, wollte auch er hinter einer geschlossenen Tür ganz allein mit mir reden, als hätte ich eine Krankheit, vor der kein anderer Mensch außer ihm erfahren dürfe. Ich blieb vor der Schwelle stehen und konnte keinen Schritt weitergehen, obwohl ich mich schon ein wenig daran gewöhnt hatte, mit einem fremden Mann allein in einem Raum zu sein, denn in dieser Stadt haben sogar Gemüse- oder Fischläden Türen, die sie vom Straßenleben trennen.”

Nas palavras de Brandt (2007, p. 112), “o mercado de pulgas é, sem dúvidas, um espaço surrealista por excelência.”¹¹⁷ Para André Breton, um dos fundadores do Surrealismo, o mercado de pulgas representa um espaço “dentro da vida cotidiana onde experiências fora do comum poderiam ocorrer e onde a realidade poderia ser transformada em surrealidade” (BRETON apud BRANDT, 2007, p. 112).¹¹⁸

A imagem surrealista, como lembra Brandt (2006), tem sua origem na poesia e não na pintura e, segundo Castiglioni e Aguiar (2017), a literatura surrealista surge a partir de uma inquietação em relação às necessidades e aos desejos do ser humano, “diante de uma sociedade artificial, regida por normas éticas e sociais absurdas, de uma sociedade mecanizada e hipócrita, com valores arbitrários e falsos” (PELLEGRINI, 2012 apud CASTIGLIONI & AGUIAR, 2017, n. p.). A imagem seminal do Surrealismo é a frase de Lautréamont, que em seus *Cantos de Maldoror* descreve o belo como “o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva.” (CASTIGLIONI; AGUIAR, 2017, n. p.).

Assim, o livro que, como em um passe de mágica, transforma-se em um áudio-romance, representa uma autêntica *trouvaille* surrealista. É possível, segundo Brandt (2007), suspeitar que esse objeto singular, como um presságio surrealista, traga uma importante mensagem para a protagonista do “conto”:

a *trouvaille*, sugere Breton, é importante porque esse objeto do mundo exterior funciona como um presságio. O objeto é um sinal que atrai misteriosamente o sujeito porque tem algo a dizer; ele se dirige pessoalmente ao sujeito que tenta ler o sinal. O que o objeto encontrado traz ao sujeito é uma espécie de solução – uma solução para uma questão que o próprio sujeito ainda não conseguiu formular como tal (BRANDT, 2007, p. 112).¹¹⁹

De fato, a protagonista de “Um hóspede” sente-se inexplicavelmente atraída por aquele objeto distinto, que proporciona uma possível solução para a dificuldade que ela enfrenta em relação à escrita estranha, própria da cidade onde agora vive.

(13) No final do túnel encontrei um livro entre um guarda-chuva preto e uma máquina de costura antiga. Não sei por que esse livro me chamou tanto a atenção. Eu o peguei e percebi que o contato aqueceu a palma da minha mão. Na capa, vi que as letras não estavam escritas da esquerda para a direita, mas em

¹¹⁷ Do inglês: “a flea market is, of course, a surrealist place par excellence.”

¹¹⁸ Do inglês: “within everyday life where out-of-ordinary experiences could occur and where reality could be transformed into surreality.”

¹¹⁹ Do inglês: “The *trouvaille*, Breton suggests, is important because this object from the outside world functions as a portent. The object is a sign that mysteriously attracts the subject because it has something to tell; it personally addresses the subject who attempts to read the sign. What the found object brings to the subject is some kind of a solution; a solution to a question that the subject himself could not yet formulate as such.”

círculo. Perguntei ao homem que estava ali vendendo seus produtos em que língua fora escrito aquele livro, pois eu não conhecia nenhuma língua na qual as letras se distribuíssem em círculo (TAWADA, 2014, p. 102).¹²⁰

(14) Há muito tempo eu procuro por um texto cujas letras desaparecessem durante a leitura como os muitos romances que eu costumava ler durante minha adolescência. [...] Por que eu nunca havia pensado que um gravador pudesse ser a solução mágica para apagar as letras de um romance? Finalmente consegui apagar o alfabeto. Eu deveria estar feliz com isso (TAWADA, 2014, p. 109-111).¹²¹

(15) Eu jamais consegui entender o que ela queria de mim – se é que ela realmente queria algo de mim. Eu também não tinha como lhe perguntar, pois ela não podia ouvir. Era uma voz sem ouvidos. [...] A voz não esperava nada de mim. Eu não precisava formular nenhuma frase e podia me transformar toda em tato, um tato sem língua. Não só a língua falada, mas também a língua do corpo não era necessária. Também me sentia livre da visão, pois a voz não tinha olhos (TAWADA, 2014, p. 129-130).¹²²

Assim, a voz representa uma solução para as dificuldades da protagonista em relação à língua alemã e ao alfabeto romano – elementos com os quais ela trava uma batalha constante quando tenta ler um texto. Ela ilustra essa grande dificuldade, essa barreira da seguinte forma:

(16) Desde que moro aqui, nunca mais consegui entrar em um romance. Eu leio e leio, mas o alfabeto nunca desaparece da frente dos meus olhos – ele permanece como se a língua estivesse atrás das grades [...] (TAWADA, 2014, p. 111).¹²³

Nesse momento, é possível estabelecer outra relação com Paul Celan e seu poema *Sprachgitter*: o dígrafo ‘tt’ da palavra *Gitter* reforça visualmente a noção de emprisonamento, de clausura.¹²⁴ Em português, o encontro consonantal ‘gr’ em “grade” provocaria, em um falante japonês, uma espécie de emprisonamento sonoro. Yoko Tawada discute sua

¹²⁰ Do alemão: “Am Ende des Tunnels entdeckte ich ein Buch zwischen einem schwarzen Regenschirm und einer Tretnähmaschine. Ich weiß nicht, warum dieses Buch mir besonders auffiel. Ich nahm es in die Hand und bemerkte, dass meine Handfläche dadurch etwas wärmer wurde. Ich sah auf dem Umschlag Buchstaben, die nicht von links nach rechts, sondern im Kreis geschrieben waren. Ich fragte den Mann, der dort stand und die Waren verkaufte, in welcher Sprache dieses Buch geschrieben sei, denn ich kenne keine Sprache, die ihre Buchstaben im Kreis anordnet.”

¹²¹ Do alemão: “Ich hatte doch nach einem Text gesucht, dessen Buchstaben während der Lektüre verschwinden, so wie bei den vielen Romanen, die ich während meiner Pubertät gelesen hatte. [...] Warum war ich noch nie darauf gekommen, dass ein Kassettenrecorder das gesuchte Zaubermittel sein könnte, um die Buchstaben im Roman zu löschen? Nun gelang es mir endlich, das Alphabet zu tilgen. Ich hätte froh darüber sein müssen.”

¹²² Do alemão: “Ich habe nie verstanden, was sie von mir wollte, wenn sie überhaupt etwas wollte. Ich konnte ihr auch keine Frage stellen, weil sie nichts hören konnte. Es war eine Stimme ohne Ohren. [...] Die Stimme erwartete das nicht von mir. Ich musste keinen Satz formulieren und konnte mich in einen Tastsinn verwandeln, einen Tastsinn ohne Sprache. Nicht nur die gesprochene Sprache, sondern auch die Körpersprache war nicht mehr nötig. Ich fühlte mich auch befreit vom Blick, denn es war eine Stimme ohne Augen.”

¹²³ Do alemão: “Seitdem ich hier lebe, ist es mir noch nie gelungen, in einen Roman hineinzutreten. Ich lese und lese, aber das Alphabet verschwindet nie vor meinen Augen, sondern es bleibt wie ein Gitter [...]”

¹²⁴ Yoko Tawada faz referência ao dígrafo ‘tt’ em outro poema de Celan no ensaio “Die Krone aus Gras: Zu Paul Celans ‘Die Niemandrose’” [“A coroa de grama: para “A rosa de ninguém”, de Paul Celan”] (cf. p. 34 desta dissertação).

dificuldade com a pronúncia de palavras nas quais as consoantes se encontram sem o amparo de uma vogal em várias obras, como ilustra o seguinte excerto:

Mas, para mim, isso é organicamente impossível. Se o 'n' não for seguido por uma vogal, é impossível atrair a língua para a frente. Portanto, por exemplo, não posso dizer 'vontade' [...]. Se ao menos houvesse um 'o' ali no meio! Eu poderia dizer 'vonotade' sem esforço. E porque não posso ter uma 'vonotade' em vez de uma vontade? Se um dia eu não precisar mais do 'o', posso largá-lo. Até lá, vou manter minha vonotade (TAWADA, 2016c, n. p.)¹²⁵

De acordo com a estratégia standard (LEPPIHALME, 1997), eu poderia optar por utilizar alguma das traduções já existentes para o excerto no qual Yoko Tawada alude ao termo criado por Celan. Kothe (1985) traduziu *Sprachgitter* como “Grade verbal”, Camilo de Oliveira (2008), como “Grade de palavras” e nota que o poema também foi traduzido como “Grade de linguagem” ou ainda “Grelha de linguagem”.

Kothe (1993), em artigo sobre a tradução de *Sprachgitter*, declara:

“Sprachgitter” é estranho, mas sintomático da inclinação celaniana, de conjugar um termo abstrato com outro bem concreto. “Sprache” significa língua, linguagem, fala; “Gitter” quer dizer cerca ou grade. As traduções francesas usaram, diferentemente, o termo “grille”, que é antes grelha do que grade. Cerca e grade fazem o mesmo: dividem, separam, distanciam. E fazem o contrário: a cerca, protege; a grade, prende. E novamente fazem o mesmo: embora limitem a visão, permitem ver o além delas mesmas, recortam o que elas impedem, limitam o que elas abrem. O termo grade liga-se a gradação, gradual. O sentido primeiro de “Gitter” é grade, cilindro, a parede que se torna sinodoicamente a prisão inteira. A grade é uma. parede paradoxal: impede o avanço e, ao mesmo tempo, desimpede o olhar; permite a utopia, que ela mesma torna impossível; espaço somente possível como u-tópos. Assim se. acena, na contradição do termo, um terceiro sentido, que não consegue concretizar-se exceto como nuance, sugestão, mas que não se resolve no termo “grelha” (KOTHE, 1993, p. 37 – grifos do autor).

Ainda no mesmo texto, Kothe menciona a expressão “atrás das grades”, mas não a considera adequada. Para ele, “o que parece uma abertura do texto para a plurivocidade acaba por jogá-lo para baixo, esvaziando-o do tom sublime da busca existencial” (KOTHE, 1993, p. 38). Considero, no entanto, que “atrás das grades”, por conter os encontros consonantais ‘tr’ e ‘gr’ reforça a sensação de emprisonamento. Além disso, a protagonista utiliza a expressão “atrás das grades”, referindo-se a seu desejo de aprisionar a voz do áudio-romance:

¹²⁵ Do alemão: “Aber es ist für mich organisch nicht möglich. Wenn dem »n« kein Vokal folgt, ist es unmöglich, die Zunge nach vorne zu locken. Daher kann ich zum Beispiel nicht »Wunsch« sagen [...]. Wenn bloß ein »o« dazwischen stehen würde! »Wunosch« könnte ich mühelos sagen. Also warum sollte ich nicht einen »Wunosch« haben anstatt eines Wunsches? Wenn ich eines Tages das »o« nicht mehr brauche, kann ich es fallen lassen. Bis dahin werde ich meinen Wunosch behalten.”

(17) Eu não tinha qualquer interesse no romance, apenas no livro. Eu queria ter o livro para poder aprisionar a voz da fita atrás das grades das letras.¹²⁶

Acredito, ainda, que “a língua atrás das grades” exprima mais intensa e poeticamente o que a protagonista sente em relação à língua, tanto que incorporei a língua onde, no texto de partida, só havia uma grade.

Inicialmente o áudio-romance parece ser, então, a solução mágica para a dificuldade da protagonista, pois, ao ouvi-lo, ela consegue adentrá-lo sem fazer qualquer esforço:

(18) Uma voz feminina começou a ler o romance. Depois de algum tempo, percebi que eu me encontrava em meio ao cenário do romance. Embora o enredo não me interessasse nem um pouco, eu entrei no romance como alguém entra acidentalmente numa casa sem porta ou paredes. Não vi nenhum limiar ante o qual eu pudesse refletir se queria ou não entrar. Senti medo daquela voz e desliguei o aparelho (TAWADA, 2014, p. 109).¹²⁷

Novamente, é possível ler nesse excerto uma alusão a Paul Celan e à sua obra *Von Schwelle zu Schwelle* (1955/2002), traduzida para o português por Claudia Cavalcanti em 1999 com o título *De limiar em limiar* – da qual faz parte o poema “O hóspede”, mencionado anteriormente. Em função disso, substituí “soleira” que havia utilizado em dois momentos na tradução, por “limiar”:

(19) Fiquei parada no limiar da porta sem conseguir dar nem um passo adiante [...] (TAWADA, 2014, p. 102-104).¹²⁸

(20) Não vi nenhum limiar ante o qual eu pudesse refletir se queria ou não entrar (TAWADA, 2014, p. 109).¹²⁹

A imagem surrealista de Lautréamont adquire um novo sentido: o livro bem como o calor provocado por ele no contato com as mãos da protagonista surgem como resultado da colisão entre a máquina de costura e o guarda-chuva. É como se Yoko Tawada fizesse um recorte na imagem criada por Lautréamont e inserisse nela seu próprio objeto. Além disso, ela

¹²⁶ Do alemão: “Der Roman interessierte mich nicht. Ich wollte das Buch besitzen, um die Stimme aus der Kassette hinter dem Gitter der Buchstaben einsperren zu können.”

¹²⁷ Do alemão: “Eine weibliche Stimme begann, den Roman vorzulesen. Nach einer Weile bemerkte ich, dass ich mich mitten in der Landschaft des Romans befand. Obwohl die Handlung mich gar nicht interessierte, trat ich in den Roman hinein, wie man aus Versehen ein Haus ohne Tür und Wände betritt. Ich hatte keine Schwelle bemerkt, vor der ich mir hätte überlegen können, ob ich hineingehen will oder nicht. Ich bekam Angst vor der Stimme und schaltete das Gerät aus.”

¹²⁸ Do alemão: “Ich blieb vor der Schwelle stehen und konnte keinen Schritt weitergehen.”

¹²⁹ Do alemão: “Ich hatte keine Schwelle bemerkt, vor der ich mir hätte überlegen können, ob ich hineingehen will oder nicht.”

altera também a superfície na qual os dois objetos se encontram: não se trata mais de uma mesa de dissecação, mas do próprio mercado de pulgas (BRANDT, 2007).

Resgatando a noção de hospitalidade tratada da seção anterior, parece-me essencial relacionar a referência de Yoko Tawada à obra de Lautréamont também no que diz respeito à condição humana: “Lautréamont se ergue como acusador da sociedade, de suas instituições e de sua moral. Sua não aceitação é total. Toda a sua poesia proclama revolta” (PELLEGRINI, 2007 apud CASTIGLIONI & AGUIAR, 2017, n. p.).

Outra questão interessante sobre Lautréamont, e também abordada ao longo deste trabalho, está relacionada à autoria de seus *Cantos de Maldoror*: Lautréamont ou conde de Lautréamont é o nome artístico adotado por Isidore-Lucien Ducasse. Contudo, em 1868, o primeiro dos *Cantos de Maldoror* foi publicado de forma anônima, assinado apenas com três asteriscos. “Em 1870, assinando como Isidore Ducasse, veio à luz o exemplar intitulado Poesias, no qual o poeta franco-uruguaio se propunha a iniciar um caminho novo em relação à obra *Os cantos de Maldoror*” (CASTIGLIONI & AGUIAR, 2017, n. p.).

Sobre a tradução das referências intertextuais à obra de Lautréamont e ao Surrealismo, espero que a discussão registrada nesta dissertação tenha algum valor para disseminar a obra e as reflexões desse poeta franco-uruguaio. A tradução das alusões não trouxe dificuldades específicas, uma vez que o mercado de pulgas, como espaço da vida cotidiana, está cheio de objetos triviais: é nas imagens que esses objetos produzem que se encontra sua força surrealista e intertextual.

4.2.3 Madame Butterfly?

A ópera *Madame Butterfly*, de Puccini, relata a história de uma gueixa japonesa de 15 anos chamada Cio-Cio-San, também conhecida como Butterfly. Ela se apaixona e se casa com um tenente da Marinha dos EUA, Benjamin Franklin Pinkerton. É a virada do século XX e o navio de Pinkerton está ancorado na baía de Nagasaki por alguns meses. Para passar o tempo, Pinkerton decide se casar com Butterfly “ao estilo japonês” e, assim, um contrato de casamento de 999 anos, no qual o homem tem o direito de renunciar ao casamento mensalmente, é firmado. O cônsul americano, Sharpless, adverte Pinkerton sobre sua leviandade em relação aos sentimentos de Butterfly. Pinkerton, no entanto, não o leva a sério e propõe um brinde ao dia em que terá um casamento “genuíno” com uma americana. Butterfly e Pinkerton se casam e logo em seguida ele regressa à sua companhia e seu navio parte.

No segundo ato, Butterfly está há três longos anos esperando pelo retorno de Pinkerton. Sharpless tenta persuadi-la a aceitar a proposta de casamento do príncipe Yamadori. Ele também pretende contar-lhe que Pinkerton se casou na América e está voltando ao Japão, mas é interrompido e não consegue contar toda a história. Butterfly, muito zangada, recusa-se a casar com outro homem e surpreende o cônsul ao apresentar-lhe o filho que teve com Pinkerton. Sharpless, que até então não tinha ideia da existência da criança, promete falar com Pinkerton. Quando se ouve o som de tiros no porto, anunciando a chegada de um navio, Butterfly decora a casa com flores e fica à espera de Pinkerton a noite toda.

À medida que a cortina sobe no terceiro ato, ouve-se um coro masculino em Nagasaki. Este será o último dia de Butterfly, que continua imóvel, esperando Pinkerton. Quando finalmente aceita que ele não vai aparecer, ela vai para dentro de casa com o filho. Pouco depois, Sharpless, Pinkerton e a esposa de Pinkerton, Kate, chegam à casa. Eles planejam persuadir Butterfly a entregar-lhes seu filho. Sentindo-se culpado e sem coragem de enfrentar Butterfly, Pinkerton vai embora. Ela, porém, insiste que o pai do menino venha ele mesmo se quiser reivindicar o filho.

Na cena final, Butterfly tira a própria vida com o mesmo punhal que seu pai usou para cometer suicídio.

Madame Butterfly dissemina os marcadores – ocidentais – da identidade japonesa: Butterfly é uma gueixa; suicida-se com um punhal, a forma de suicídio convencionalmente associada, no Ocidente, ao Japão; a mulher japonesa é retratada como servil, subjugada, silenciosa, sacrificável e sacrificada. Butterfly incorpora tudo isso e, por fim, sacrifica, silenciosamente, sua vida.

Kondo (1990, p. 10) anuncia:

Na ópera de Puccini, homens são homens; mulheres, mulheres; japoneses, japoneses; americanos, americanos – conforme definido por convenções narrativas familiares. E o previsível acontece: o Ocidente vence o Oriente; o Homem, a Mulher; o Homem Branco, a Mulher Asiática. A música, com suas árias galopantes e seus interlúdios orquestrais bombásticos, amplia os detalhes e nos conduz a uma cumplicidade ainda maior com a convenção. [...] Música e texto se articulam para tornar inevitável o trágico – mas, ah, tão satisfatório – desfecho: Butterfly, a pequena mulher asiática, esfacelada no chão. O encerramento perfeito.¹³⁰

¹³⁰ Do inglês: “In Puccini’s Opera, men are men, women women, Japanese Japanese, Americans Americans, as defined by familiar narrative conventions. And the predictable happens: West wins over East, Man over Woman, White Man over Asian Woman.”

Embora, como sugere Kondo, a ópera “Madame Butterfly” reforce nossas próprias pressuposições convencionais em relação ao Oriente – nesse caso, especialmente em relação ao Japão –, a relação Ocidente-Oriente, Europa-Japão é mais complexa e vai além da dicotomia na qual o feminino representa o colonizado e o masculino, o colonizador (BOHNKE, 2017).

Porque os mitos do Oriente, os mitos do Ocidente, os mitos dos homens e os mitos das mulheres saturaram de tal forma nossa consciência, que o contato verdadeiro entre nações e amantes só pode ser o resultado de um esforço heroico. Aqueles que preferem desviar-se do trabalho envolvido permanecerão em um mundo de superfícies, de percepções constantemente equivocadas. Esse é, a meu ver, o mundo conveniente em que viveram o diplomata francês e o espião chinês. É por isso que, depois de vinte anos, ele não havia aprendido nada sobre seu amado, nem mesmo a verdade sobre seu sexo. (HWANG apud ROSENBERG, 2016, p. 53).¹³¹

Em “Um hóspede”, a protagonista se revolta com a visão que o otorrino tem ao examinar seu ouvido, considerando-a óbvia e sem imaginação, e assume, a partir desse momento, uma postura em absoluto contraste com seu comportamento até então.

(21) “O que o senhor está vendo?” Perguntei num tom severo, procurando dominar uma sensação desagradável.

“Eu vejo o palco de um teatro”, ele respondeu num tom infantil.

“Tente expressar com mais exatidão, em palavras, o que o senhor está vendo.”

Eu o ouvi respirar fundo uma vez e então dizer: “eu vejo uma casa em frente a um porto, um oficial e algumas mulheres.” [...]

”Como são as mulheres que o senhor está vendo?” Fiz outras perguntas, embora minha curiosidade não fosse mais tão grande, pois eu podia perceber que o médico não era um assíduo frequentador de teatro e a partir da entrada das mulheres descreveria apenas cenas conhecidas e desinteressantes. Sua voz ficou um pouco mais alta quando ele começou a relatar: “as mulheres estão usando vestidos de seda longos – como se chamam mesmo... ãh... quimonos – e uma delas está segurando um punhal. Agora ela está enfiando o punhal na própria barriga e uma mancha vermelha se forma no vestido de seda branco e vai ficando cada vez maior.

Suspirei e afastei a mão dele. “Doutor, o senhor está descrevendo Madame Butterfly, isso não é nada original.”

Ele ficou vermelho, enquanto seus lábios se moviam, buscando por palavras que ainda pudessem ser ditas. Mas não esperei mais, fui embora sem me despedir (TAWADA, 2014, p. 108).¹³²

¹³¹ Do inglês: “For the myths of the East, the myths of the West, the myths of men, and the myths of women – these have so saturated our consciousness that truthful contact between nations and lovers can only be the result of heroic effort. Those who prefer to bypass the work involved will remain in a world of surfaces, misperceptions running rampant. This is, to me, the convenient world in which the French diplomat and the Chinese spy lived. This is why, after twenty years, he had learned nothing about his lover, not even the truth of his sex.”

¹³² Do alemão: “Was sehen Sie?” Ich fragte in einem strengen Ton, um ein unangenehmes Gefühl zu überwinden. “Ich sehe eine Theaterbühne”, antwortete er jetzt in einem kindlichen Tonfall. “Versuchen Sie, genauer in Worte zu fassen, was Sie da sehen.” Ich hörte, dass er einmal tief einatmete und dann sagte: “Ich sehe ein Haus vor einem Hafen, einen Offizier und einige Frauen.” [...]

Tanto a revolta em relação à obviedade intertextual estabelecida pelo médico quanto a transformação em relação ao comportamento constrangido e introverso da própria protagonista até aquele momento, fez soar, em mim, um alarme: “a alusão pretendida era outra” – Yoko Tawada gritou no meu ouvido.

Assim, minha atenção voltou-se para *M. Butterfly*, peça escrita por David Henry Hwang e que estreou na Broadway em 1988. Hwang baseia-se na história verídica de Bernard Bouriscot, diplomata francês, e Shi Pei Pu, estrela de ópera chinesa, acusados de espionagem e condenados à prisão pelo governo francês em 1986. Não foi, porém, a descoberta da traição, da espionagem que trouxe notoriedade à história, mas o fato de o Sr. Bouriscot ter sido acusado de passar informações para a China depois de se apaixonar por Shi, que ele acreditou, durante vinte anos, ser uma mulher (HWANG apud KONDO, 1990).

Hwang apropria-se da narrativa convencional da ópera de Puccini e da representação da mulher oriental submissa e exótica e presenteia o leitor com uma versão desconstruída dessa história. Ele explora a questão da identidade sexual já no título da peça: *M. Butterfly. Madame* é a imagem mais imediata que vem à mente do leitor, dada a fama da ópera de Puccini –, mas poderia ser *Monsieur* ou, ainda, *Mr.* ou *Mrs.* – por se tratar de uma peça escrita em inglês.

A trama de *M. Butterfly* se desenrola durante os últimos dias de René Gallimard em uma prisão, em Paris. Ele se dirige diretamente ao público e conta sua história e seu amor por Song Liling. No primeiro ato, Gallimard está em Pequim nos anos 60 do século XX. Sua carreira diplomática está em ascensão quando ele conhece Song Liling. O romance entre eles se desenvolve ao longo do segundo ato. No terceiro ato, ocorre a revelação de Song Liling e a reação de Gallimard, que se apaixonou por um estereótipo oriental: “Eu, René Gallimard, você vê, conheci e fui amado pela mulher perfeita.”¹³³

Madame Butterfly é a ópera favorita de Gallimard, que se considera uma espécie de Pinkerton, com Butterfly como sua amante. No entanto, no final da peça, a inversão dos papéis

“Wie sehen die Frauen aus, die dort stehen?” Ich stellte weitere fragen, obwohl meine Neugier nicht mehr so groß war, denn ich ahnte, dass der Arzt ein ungeschulter Theaterbesucher war und spätestens beidem Auftritt der Frauen nur noch bekannte, langweilige Bilder sehen würde. Seine Stimme wurde etwas höher, als er mir berichtete: „Die Frauen haben lange Kleider an, aus Seide, wie heißen die noch, ah, ja, Kimono, und eine von ihnen hat ein Messer in der Hand. Jetzt sticht sie es gerade in ihren Bauch, auf der weißen Seide bildet sich ein roter Fleck, er wird immer größer und größer.”

Ich stöhnte und schob seine Hand einfach weg. “Herr Mettinger, das ist Madame Butterfly, das ist nicht originell, was Sie da beschreiben.”

Er wurde rot, und seine Lippen bewegten sich, um nach Worten, die noch gesagt werden könnten, zu schnappen. Aber ich wartete nicht länger, sondern ich verließ ihn, ohne mich zu verabschieden.”

¹³³ Do inglês: “I, René Gallimard, have known and been loved by the perfect woman.”

fica absolutamente transparente: ele, Gallimard, foi usado e teve – assim como Butterfly – o coração despedaçado por um espião chinês, que se revela o verdadeiro Pinkerton da história.

Os dois se conhecem em um evento na casa do embaixador alemão em Pequim e a bela Song Liling desafia imediatamente o modelo orientalista: ela interpreta a cena final da *Madame Butterfly* para os convidados e, quando Gallimard elogia sua convincente performance, eles travam o seguinte diálogo:

Song: Convincente? Como uma mulher japonesa? Você sabia que japoneses usaram centenas de pessoas para experimentos médicos durante a guerra? Mas acho que você não é capaz de perceber a ironia.

Gallimard: É uma história muito bonita.

Song: Bem, sim, para um ocidental.

Gallimard: Desculpe?

Song: É uma de suas fantasias favoritas, não é mesmo? A mulher oriental submissa e o homem branco cruel.

Gallimard: Bem, não foi bem isso que eu...

Song: Considere a situação do seguinte ponto de vista: o que você diria se uma jovem loira se apaixonasse por um empresário japonês baixinho, que a trata cruelmente, vai embora por três anos, durante os quais ela reza, olhando sua fotografia e recusa o pedido de casamento de um jovem Kennedy. Então, quando ela descobre que ele se casou com outra, ela se suicida. E então? Com certeza você consideraria essa moça uma completa idiota, certo? Mas como se trata de uma oriental que se mata por um homem ocidental - ah! você a considera linda (HWANG apud ROSENBERG, 2016, p. 60).¹³⁴

Vale notar, nesse sentido, o que Pinto (2013) intitula como “feminização do Oriente”. Segundo ela, verifica-se uma tendência ocidental em representar o Oriente como elemento feminino. Dessa forma, o não reconhecimento do masculino em Song por Gallimard não deveria causar surpresa, uma vez que configura a essência da perspectiva ocidental sobre o Oriente – uma perspectiva cultural sobre o outro oriental passivo e maleável (SAID, 2007).

¹³⁴ Do inglês: “Song: Convincing? As a Japanese woman? The Japanese used hundreds of our people for medical experiments during the war, you know. But I gather such an irony is lost on you.

Gallimard: It’s a very beautiful story.

Song: Well, yes, to a Westerner.

Gallimard: Excuse me?

Song: It’s one of your favorite fantasies, isn’t it? The submissive Oriental woman and the cruel white man.

Gallimard: Well, I didn’t quite mean ...

Song: Consider it this way: what would you say if a blonde homecoming queen fell in love with a short Japanese businessman? He treats her cruelly, and then goes home for three years, during which time she prays to his picture and turns down marriage from a young Kennedy. Then, when she learns he has remarried, she kills herself. Now, I believe you would consider this girl to be a deranged idiot, correct? But it’s because an Oriental who kills herself for a Westerner – ah! You find it beautiful.”

A feminização do Oriente atua como tradução cultural, na qual uma rede de significações associadas ao gênero feminino funciona como forma de apreender a expressão estética do Oriente, através de arquétipos femininos que habitam o imaginário ocidental. “Trata-se de compreender a identidade literária da mulher oriental como projecção ou extensão do sistema cultural donde provém, nela estando naturalmente implicadas questões de identidade pessoal, cultural e nacional relativas a quem a configura” (PINTO, 2013, p. 172).

A passagem do “conto” na qual essas referências intertextuais podem ser lidas é um claro exemplo sobre a questão da bagagem intertextual do leitor. *Madame Butterfly*, a ópera de Puccini, é uma obra bem conhecida e é, portanto, previsível que o leitor – assim como o médico – estabeleça uma relação entre essa obra, repleta de estereótipos e valores ocidentais, e a protagonista japonesa. Já a alusão a *M. Butterfly* faz refletir, como ilustra o excerto acima, sobre atitudes e crenças ocidentais – convencionais e discriminatórias – em relação ao Oriente, temática abordada implícita ou explicitamente em diversas obras de Yoko Tawada.

Assim, a tradução deixa explícita a madame, fica a cargo do leitor da tradução bem como do leitor do texto em alemão descobrir M.

4.2.4 S/Z

Yoko Tawada faz muitas referências a Roland Barthes em suas obras. Ela comenta, inclusive, que a leitura de *O império dos signos*, em alemão, foi uma das razões que a levaram a estudar Germanística:

É inesquecível como Roland Barthes descreve o movimento do hashi de forma transparente e compreensiva. Fiquei fascinada com cada um dos verbos que acompanham o hashi no texto: “o hashi nunca esfaqueia, corta, quebra, fere, ele apenas pega, vira e move. Com o objetivo de partir [...], o hashi separa, divide e desprende ao invés de cortar e rasgar como nossos talheres fazem” (TAWADA, 2012, p. 88-89).¹³⁵

As referências intertextuais à obra *S/Z* (1970/2002) são múltiplas, a mais evidente delas está no jogo entre os nomes de dois dos candidatos a “hóspedes” que se relacionam com a protagonista: Simon, o proprietário do livro, e Z, o vizinho. Em *S/Z*, Barthes se questiona: “O

¹³⁵ Do alemão: “Es ist unvergesslich, wie transparent und mitfühlend Roland Barthes die Bewegung des Stäbchens beschreibt. Ich war von den einzelnen Verben im Text fasziniert, die das Stäbchen begleiten: »Niemand sticht, schneidet, spaltet, verletzt das Stäbchen, es hebt nur auf, es wendet und bewegt. Denn zum Zweck des Zerteilens [...] trennt, zergliedert und schnitzelt das Stäbchen, statt zu schneiden und zu reißen, wie es unser Besteck tut.«.”

que é Sarrasine? Um substantivo? Um nome? Uma coisa? Um homem? Uma mulher?”¹³⁶ Embora sem oferecer uma resposta direta, Barthes nota que a palavra *Sarrasine* está conotativamente relacionada ao feminino, uma vez que, para a língua francesa, o “e” final marca o feminino, especialmente nesse caso, cujo masculino *Sarrasin* é um nome corrente na língua francesa.

Assim, um dos aspectos mais interessantes na referência a *S/Z* está na sua relação com *M. Butterfly*, a obra de David Hwang, discutida na seção anterior. Como observa Kondo (1990), é impossível não traçar paralelos entre *M. Butterfly* e o conto de Balzac, *Sarrasine* – justamente o objeto de *S/Z*. Sarrasine, assim como Gallimard, apaixona-se por uma estrela de ópera, La Zambinella, sua imagem da mulher perfeita. Contudo, também na Itália, as estrelas de ópera não são mulheres. La Zambinella é um castrato e Sarrasine, um estrangeiro recém-chegado à Itália, ignora esse costume. “Gallimard e Sarrasine são espelhos quase perfeitos um do outro” (KONDO, 1990, p. 22).¹³⁷

A intertextualidade entre “Um hóspede” e *S/Z* não para por aí:

A voz é uma difusão, uma insinuação, percorre toda a superfície do corpo, da pele. Por ser uma passagem, uma abolição de limitações, classes, nomes (“Sua alma adentrou seus ouvidos. Ele parecia ouvir através de cada um de seus poros” [...]), possui um poder alucinatório único (BARTHES, 2002, p. 110).

A voz de La Zambinella ecoa no “conto” de Yoko Tawada:

(22) Às vezes, eu me deixava acariciar por ela por horas a fio: a barriga, os pés, o peito, as pontas dos dedos, as coxas. Por sorte, eu não precisava esboçar nenhuma reação. A voz não esperava isso de mim (TAWADA, 2014, p. 129).¹³⁸

Em “Um hóspede”, Simon não quer se desfazer do livro porque nele se encontra a única marca, a única memória que ele possui de seu dedo médio, decepado em um acidente de trabalho:

(23) Ele perguntou novamente: “Você viu as marcas de dedos?”
Eu fechei o livro e observei as marcas no verso, tentando descobrir algo de especial nelas.[...] Observei novamente as marcas dos cinco dedos, que eram visíveis sobre a capa vermelho-escura. Simon riu e mostrou-me sua mão direita na qual o dedo médio estava faltando.

¹³⁶ Do inglês: “What is Sarrasine? A noun? A name? A thing? A man? A woman?”

¹³⁷ Do inglês: “Gallimard and Sarrasine are almost perfect mirrors of one another.”

¹³⁸ Do alemão: “Manchmal ließ ich mich stundenlang von ihr streicheln, den Bauch, die Fußsohlen, die Nase, die Brust, die Fingerspitzen, die Oberschenkel. Zum Glück musste ich keine Reaktionen zeigen, die Stimme erwartete das nicht von mir.”

“Li o romance antes de perder meu dedo trabalhando numa fábrica. E essa é a única imagem deixada por ele. Eu não tenho sequer uma foto desse dedo. E é por isso que eu não quero vender o livro” (TAWADA, 2014, p. 134).¹³⁹

A imagem do dedo decepado sugere a castração que, como Barthes (2002) observa, aparece em *Sarrasine* pela primeira vez através da figura de M. de Jaucourt, que tem os dedos prensados na porta de um armário ao espiar a Condessa De Lanty. Contudo, é a letra “z” que traz em si toda a força da mutilação:

Z é a letra da mutilação: foneticamente, Z ferroa como um chicote castigante, um inseto vingativo: graficamente, inclinado pela mão sobre a regularidade em branco da página, entre as curvas do alfabeto, como uma lâmina oblíqua e ilícita, corta, fatia [...]. Do ponto de vista balzaquiano, esse Z (que aparece no nome de Balzac) é a letra do desvio [...], aqui, Z é a primeira letra de La Zambinella, a inicial da castração, assim, por esse erro ortográfico cometido no meio de seu nome, no centro de seu corpo, Sarrasine recebe o Z zambinellano em seu verdadeiro sentido – a ferida da deficiência (BARTHES, 2002, p. 10).¹⁴⁰

No final de “Um hóspede”, embora a protagonista mencione ter escrito “apenas uma sucessão de palavras sem sentido”¹⁴¹ e não consiga lembrar o que exatamente desejava escrever, o ato de escrever essas palavras isoladas a acalma e ela se sente satisfeita “como se tivesse registrado algo importante.”¹⁴² Como se tivesse encontrado uma solução, que ela, na verdade, nem sabia que procurava. Como se ela fosse, nesse momento, o agente da mutilação – que pode simbolizar uma espécie de transformação –, capaz de explodir a língua dentro dela mesma. As palavras que coloca no papel têm em comum a presença da letra ‘z’ na sua composição, que é destacada do corpo de cada palavra:

Sehmut z ig

Wur z eln

Schwit z en

¹³⁹ Do alemão: “Er fragte weiter: „Haben Sie die Fingerabdrücke gesehen?”

Ich schlug das Buch zu, betrachtete die Abdrücke auf der Rückseite und versuchte, etwas Besonderes daran zu entdecken. [...] Ich betrachtete noch einmal die Form der fünf Fingerkuppen, die auf dem dunkelroten Papier zu sehen waren. Simon lachte und zeigte seine rechte Hand, an der der Mittelfinger fehlte.

“Ich habe den Roman gelesen, bevor ich meinen Mittelfinger bei der Arbeit in einer Fabrik verlor. Und das ist das einzige Bildnis, das mein Mittelfinger hinterlassen hat. Ich habe nicht einmal ein Foto von ihm. Deshalb möchte ich das Buch nicht verkaufen.”

¹⁴⁰ Do inglês: “Z is the letter of mutilation: phonetically, Z stings like a chastising lash, an avenging insect: graphically, cast slantwise by the hand across the blank regularity of the page, amid the curves of the alphabet, like an oblique and illicit blade, it cuts, slashes [...]; from a Balzacian viewpoint, this Z (which appears in Balzac's name) is the letter of deviation [...], here, Z is the first letter of La Zambinella, the initial of castration, so that by this orthographical error committed in the middle of his name, in the center of his body, Sarrasine receives the Zambinellan Z in its true sense - the wound of deficiency.”

¹⁴¹ Do alemão: “nur eine Reihe von bedeutungslosen Worten.”

¹⁴² Do alemão: „als hätte ich etwas Wichtiges notiert.“

Her z schlag
 Kreu z
 Ar z t
 Schmer z tabletten
 Blit z schlag
 Net z haut
 Z erplat z en (TAWADA, 2014, p.).¹⁴³

Pörtner observa que, no Japão, a cultura está intimamente relacionada à escrita. A noção primeira de “cultura” – que no ocidente se relaciona à agricultura – no Japão, relaciona-se à escrita. Sobre os caracteres japoneses ele declara: “Um caractere é, na melhor das hipóteses, um vestígio que testemunha a ocorrência de um movimento. Um caractere é o ‘resto’ visível de um passado.” (2002, n. p. – grifos do autor)¹⁴⁴. A forma tem, portanto, na perspectiva exofônica de Yoko Tawada, grande importância, uma vez que “a forma cria o ser”, ressalta Pörtner, citando Thomas de Aquino.

Ao longo do “conto”, ao longo da sua tradução e ainda ao longo desta dissertação, está evidente a importância da forma para Yoko Tawada. Nesse sentido, terminar o texto da forma como ela termina é muito significativa. A letra ‘z’ na passagem final do “conto” é elementar, pois a desconstrução que a protagonista propõe está diretamente vinculada à sua relação com Z, o vizinho, e com tudo que ele representa. Assim, minha primeira decisão para a tradução desse excerto foi “o ‘z’ fica”. Ainda que o som de ‘z’ em alemão seja diferente do som em português¹⁴⁵, o que importa, nesse momento, é a forma e a evidente relação com a personagem Z.

Duas das palavras escritas pela protagonista também são escritas com ‘z’ em português: *Wurzeln* [“raízes” ou “enraizar”] e *Kreuz* [“cruz”]. Para a tradução de *Wurzeln* optei por “raízes” – já que a ocorrência de substantivos com a letra ‘z’ em português é bem menor do que em alemão, eu não poderia despendicar essa oportunidade.

A próxima decisão está relacionada à possível relação das palavras com o texto. Cada uma das palavras que aparecem nesse último excerto – com exceção da última – relaciona-se, de alguma forma, a situações ocorridas no texto – o que lembra as palavras de Pörtner: “Um

¹⁴³ Em português: “Sujo, raízes/enraizar, suar, batimento cardíaco, cruz, médico, analgésicos, relâmpago, retina, explodir/explosão.”

¹⁴⁴ Do alemão: “Ein Schriftzeichen ist im besten Falle eine Spur, die bezeugt, dass eine Bewegung stattgefunden hat. Ein Schriftzeichen ist der sichtbare Rest eines Vergangenen.”

¹⁴⁵ Lê-se o som de ‘z’, em alemão, como africada alveolar surda ts, como em “fátsia”, “botsuano”.

caractere é o ‘resto’ visível de um passado.” A seguir apresento algumas das opções que fiz para tentar contemplar a equação $z + \text{ocorrência anterior no texto}$.

(24) Nas paredes do túnel para pedestres – nas quais viam-se cartazes de concertos e manifestações do ano anterior – havia jaquetas e casacos expostos para venda. Embora estivessem bem limpos, alguns até passados e com botões novos, eu podia perceber que os antigos proprietários haviam deixado vestígios invisíveis nas roupas. Eu tinha medo desses vestígios. Não era alguma doença contagiosa que eu temia, mas as histórias de vidas desconhecidas que me precediam. Uma jaqueta cinzenta, por exemplo – que me chamou atenção imediatamente – me fez lembrar de um vizinho [...] (TAWADA, 2014, p. 99).¹⁴⁶

A palavra *schmutzig* [“sujo”] está, etimologicamente, associada a marcas, vestígios (de gordura) deixados nas coisas. Nesse mesmo excerto, a protagonista se refere a uma jaqueta cinza-escuro [*dunkelgraue Jacke*]. Assim, traduzi *schmutzig* como “cinzento” no final do texto e troquei “cinza-escuro” por “cinzenta” para reforçar a relação entre essas duas passagens. Além disso, “cinzento” pode remeter às marcas de gordura deixadas pelas digitais de Simon no livro.

Há, ainda, outra passagem na qual a protagonista faz referência à cor cinza, que traduzi como “cinzenta”. O cimento, que também aparece nesse excerto, intensifica a imagem cinzenta:

(25) Algumas das mulheres que o procuravam, eu conhecia; outras, não. Mas nenhuma delas me reconhecia porque eu pintava meu rosto com uma espessa tinta cinzenta, semelhante a cimento (TAWADA, 2014, p. 154).¹⁴⁷

Artzt, que está associada à visita da protagonista ao médico, traduzi como “Tzar”. Busquei, assim, estabelecer uma relação com Paul Celan, cujo nome de batismo era Paul Antschel, que mais tarde, sob a influência do romeno, ficou *Ancel*, do qual originou-se o anagrama *Celan*. “Tzar” é uma forma anagramática de *Artzt*.

A palavra “Hertzógrafo” me encheu de alegria: está relacionada à comunicação: um hertzógrafo é um aparelho de telegrafia que utiliza ondas hertzianas – denominadas assim em homenagem ao físico Heinrich Hertz, que desenvolveu diversos experimentos com essas ondas,

¹⁴⁶ Do alemão: “An den Wänden des Fußgängertunnels, an denen Plakate von Konzerten und Demonstrationen der letzten Jahre zu sehen waren, hingen Jacken und Mäntel zum Verkauf. Sie waren zwar gründlich gereinigt, zum Teil auch gebügelt, und mit neuen Knöpfen versehen, aber ich bemerkte, dass die ehemaligen Besitzer unsichtbare Spuren auf der Kleidung hinterlassen hatten. Ich hatte Angst vor diesen Spuren. Ich fürchtete mich nicht vor irgendeiner ansteckenden Krankheit, sondern ich hatte Angst vor mir unbekanntem Lebensgeschichten. Eine dunkelgraue Jacke zum Beispiel, die mir gleich auffiel, erinnerte mich an einen Nachbarn [...]”

¹⁴⁷ Do alemão: “Es kamen Frauen, die ich kannte und auch solche, die ich nicht kannte. Aber keine erkannte mich wieder, weil ich mein Gesicht mit einer hellgrauen, betonartigen Farbe dick übermalt hatte.”

normalmente conhecidas como ondas de rádio.¹⁴⁸ *Hertz*, então, refere-se a um nome próprio, mas sua pronúncia é muito semelhante a de *Herz* [coração] e a ortografia também é quase a mesma:

(26) Quando alguém tropeçava nas palavras, os outros falavam mais rápido para que a interrupção não fosse percebida. O ritmo, como na música eletrônica, era controlado por toques computadorizados. Parecia que as pessoas respiravam mecanicamente, ao invés de fazê-lo de forma irregular, seguindo seus próprios desejos. Meus batimentos cardíacos e meus suspiros eram ridiculamente baixos e não tinham como competir com as grandes caixas de som (TAWADA, 2014, p. 127).¹⁴⁹

Nesse excerto, a protagonista está refletindo sobre a comunicação entre as pessoas e comparando os sons altos da música eletrônica com os sons produzidos pelo seu próprio corpo. Assim, embora o hertzógrafo só apareça no final do texto, é possível reconstituir a relação com o excerto no qual aparece a palavra *Herzschlag* [batimento cardíaco].

A última palavra que aparece na sequência do texto de Yoko Tawada é *Zerplatzen*, que pode ser traduzida como “explodir”. Essa palavra não aparece anteriormente no texto, não retoma, arremata – num movimento brusco e voltado para fora. Pensei em “encolerizar”, “vozear”, “penalizar”, mas só fiquei satisfeita com “agonizar”: uma explosão lenta e para dentro. A alteridade de explodir. Além disso, creio que este sentido de “agonizar” retoma a seguinte passagem do “conto”:

(27) O grito daquela menina tivera nela o efeito de uma granada invisível, que fora colocada dentro do seu ouvido e explodira, sem fazer barulho, dentro do seu corpo (TAWADA, 2014, p. 120).¹⁵⁰

Na tradução de “Um hóspede” para o inglês, Bernofsky manteve a letra ‘z’ e, em certa medida, também recupera relações com ocorrências anteriores. *Hazy* [“nebuloso”], por exemplo, pode resgatar o estado entre o sonho e a vigília, bastante característico da obra de Yoko Tawada, especialmente desse “conto”.

No que diz respeito às estratégias tradutórias propostas por Leppihalme (1997), realizei, nessa situação, uma combinação de estratégias, das quais saliento: I) a substituição da referência intertextual – como no caso da tradução de *Artzt* por “Tzar”, que, embora ainda

¹⁴⁸ Cf. “Conhecendo as ondas hertzianas”. Disponível em: <http://www.sarmento.eng.br/Hertz.htm>. Acesso em: 20. Jan. 2019.

¹⁴⁹ Do alemão: “Wenn jemand stotterte, redeten die anderen schneller, damit die Unterbrechung nicht auffiel. Der Rhythmus wurde wie bei Diskomusik von einem Computer-Schlagzeug gehalten. Die Menschen atmeten wie mechanisch, statt unregelmäßig Atem zu holen, wie sie wollten. Mein Herzschlag und meine Seufzer waren lächerlich leise und kamen nicht gegen die großen Boxen an.”

¹⁵⁰ Do alemão: “Die Stimme des Mädchens war wie eine unsichtbare Handgranate in ihr Ohr hineingestürzt und explodierte dann lautlos in ihrem Körper.”

remeta a *Artzt*, pretende fazer uma referência intertextual a Celan, que aparece tantas vezes no texto; II) a recriação, na qual, mesmo que a alusão não seja recuperada totalmente, é possível alcançar um efeito semelhante àquele proposto no texto de partida, como na correspondência entre *schmutzig* e cinzento ou entre *Herzschlag* e Herzógrafo.

A seguir, apresento um quadro comparativo com o excerto em alemão e sua tradução para o português e o inglês¹⁵¹:

Quadro 2

ALEMÃO	PORTUGUÊS	INGLÊS
Schmut z ig	Cin z ento	Un z ip
Wur z eln	Raí z es	Pri z e
Schwit z en	Incerte z a	Hori z on
Her z schlag	Hert z ógrafo	Sei z e
Kreu z	Cru z	Ha z y
Art z t	T z ar	Mesmeri z e
Schmer z tabletten	Tradu z ir	Recogni z e
Blit z schlag	Indi z ível	Ga z e
Net z haut	Visuali z ar	Da z z led
Z erplat zen	Agoni z ar	Z ig z ag

Fonte: elaborado pela autora.

¹⁵¹ Em português: “Abrir o zíper, Prêmio, Horizonte, Apreender, Nebuloso, Mesmerizar, Reconhecer, Olhar, Deslumbrado, Ziguezague” (TAWADA, 2014b, n. p.).

4.2.5 A Bertha

Se é um mérito ter criado a psicanálise, esse mérito não é meu... Eu era estudante e estava me preparando para meus exames finais na época em que outro médico vienense, o Dr. Josef Breuer, usou pela primeira vez (em 1880-2) esse procedimento com uma jovem que estava sofrendo de histeria... a história desse caso e seu tratamento vocês encontrarão narrada em detalhes em Estudos sobre a histeria [1895], publicado mais tarde por Breuer e por mim.

Sigmund Freud, Estudos sobre a Histeria (1895/1996)

Em “Um hóspede”, Z se apresenta como terapeuta, diz ter estudado psicologia e afirma que pode ajudar mulheres a se livrarem de vozes que elas ouvem e que lhes fazem mal através de uma espécie de terapia, na qual a participação da protagonista é essencial:

(28) “Estou com otite. Eu ouço a voz de uma mulher constantemente. E isso é por causa da infecção.” Z riu sarcástico, pegou minha mão e disse: “Eu sei. Eu sei tudo. Mas não devemos falar demais e precisamos agir com cautela. Não conte a ninguém que você está doente. E não diga que você tem otite. Pois 'otite' soa ridículo. Você não deve mais dizer coisas ridículas sobre si mesma. Não fale com outras mulheres sobre a voz. Semana que vem, vou lhe explicar como continuaremos nosso trabalho. Vou ter de viajar por uma semana para providenciar alguns materiais para o projeto. Durante esse tempo, você não pode falar com ninguém. Espere aqui sozinha até que eu retorne. Já desde o início eu lhe disse que tinha um projeto em mente. E só posso realizar esse projeto com a sua participação” (TAWADA, 2014, p. 150).¹⁵²

As sessões de terapia entre Z, a protagonista e outras mulheres permitem, como nota Mousel Knott (2010), uma referência intertextual ao caso de Bertha Pappenheim, que aparece como o primeiro caso documentado na coletânea de casos *Estudos sobre a Histeria* (1996), organizada por Josef Breuer e Sigmund Freud e publicada inicialmente em 1895. O verdadeiro nome de Bertha Pappenheim nunca é revelado e seu caso fica conhecido como “o caso de Anna O.”¹⁵³

¹⁵² Do alemão: “Ich habe Mittelohrentzündung. Ich höre ununterbrochen die Stimme einer Frau, weißt du, das liegt an der Entzündung.” Z grinste, nahm meine Hand und sagte: “Ich weiß. Ich weiß alles. Wir müssen aber sparsam reden und klug handeln. Erzähl' keinem Menschen, dass du krank bist. Nenne deine Krankheit nicht Mittelohrentzündung. Denn 'Mittelohrentzündung' klingt lächerlich. Du darfst nichts Lächerliches mehr über dich erzählen. Rede nicht mit anderen Frauen über die Stimme. Wie wir weiter arbeiten, erzähle ich dir nächste Woche. Ich muss eine Woche verreisen, um einige Materialien für das Projekt zu holen. In der Zeit darfst du mit keinem Menschen reden. Warte hier allein, bis ich wiederkomme. Ich habe dir am Anfang schon gesagt, dass ich ein Projekt vorhabe. Und dieses Projekt kann ich nur mit dir verwirklichen.”

¹⁵³ Apenas em 1953, quando Ernest Jones, biógrafo de Freud, violou o código de confidencialidade, o verdadeiro nome de Anna O. se tornou público.

Breuer tratou Bertha Pappenheim por dois anos, entre 1880 e 1882. Ele relata suas percepções a respeito da doença que a acometia durante esse período e atribui os sintomas que ela apresenta à histeria: doença considerada tipicamente feminina. Entre esses sintomas estão: distúrbios linguísticos – que se manifestavam como afasia ou através do uso de línguas estrangeiras, frequentemente o inglês, ou ainda através da impossibilidade de ler –, amnésia, paralisia e insensibilidade corporal. No caso de Bertha Pappenheim, a paralisia era tão severa que ela se sentia como uma pedra (MOUSEL KNOTT, 2010).

Nas sessões com Breuer, ela mencionava que o tratamento do médico lhe trazia alívio: “Ela descrevia de modo apropriado esse método, falando a sério, como uma “*talking cure* [cura através da fala], ao mesmo tempo em que se referia a ele, em tom de brincadeira, como “*chimney sweeping*” [limpeza de chaminé] (BREUER apud FREUD & BREUER, 1996, p. 37). Breuer traduz essa expressão para o alemão como *Schornsteinfegen* e Yoko Tawada a retoma em “Um hóspede” através de uma metonímia fonética (MOUSEL KNOTT, 2010):

(29a) „Ein schöner Stein“, sagte sie beim Gehen zu Z und meinte mich damit (TAWADA, 2014, p. 154).

Contudo, não é possível fazer esse mesmo jogo intertextual com as palavras no português:

(29b) “Uma bela pedra”, ela disse a Z ao sair, referindo-se a mim (TAWADA, 2014, p. 154).

Não há correspondência fonética entre “bela pedra” e “limpeza de chaminé”. Como também não há, em inglês, entre *lovely stone* – solução adotada por Bernofsky – e *chimney sweeping* – o termo, de fato, utilizado por Bertha Pappenheim, pois, na maioria das sessões, ela se expressava em inglês.

As referências à Bertha Pappenheim não se limitam a essa passagem: ao longo do texto, a protagonista se refere diversas vezes à sua impossibilidade de ler ou ao fato de sentir-se como uma pedra ou, ainda, querer se transformar em uma – sintomas descritos por Breuer ao se referir à doença de Bertha Pappenheim.

(30) Eu abri o livro. Enquanto olhava para as duas páginas abertas, meus olhos eram incapazes de ler uma única frase (TAWADA, 2014, p. 133-134).¹⁵⁴

¹⁵⁴ Do alemão: “Ich öffnete das Buch. Während ich auf die beiden aufgeschlagenen Seiten starrte, konnten meine Augen keinen einzigen Satz lesen.”

(31) Uma hora inteira se passou sem que eu tivesse conseguido ler uma única palavra. Eu reconhecia as letras soltas, mas era incapaz de formar palavras com elas. Era como se o livro estivesse escrito numa língua que eu desconhecia (TAWADA, 2014, p. 134).¹⁵⁵

(32) Quando respondi que não, ele me perguntou por que eu estava deitada ali feito uma pedra. Eu me sentei e senti que meus braços e minha cabeça estavam muito mais pesados do que antes. [...] Z se levantou e começou a caminhar no quarto de um lado para o outro. Eu lhe disse: “sempre quis me transformar numa pedra. Além disso, estou doente” (TAWADA, 2014, p. 149-150).¹⁵⁶

A obra de Yoko Tawada exige uma leitura integrativa. Não apenas o texto importa, mas suas relações, suas subjacências, suas imagens, suas fissuras, seus orifícios. O ouvido da protagonista, figura central em “Um hóspede”, é um orifício, uma abertura que recebe vozes e que funciona como portal para a intertextualidade com outras obras – como a entrada para o palco do teatro, no qual o médico assiste à *Madame Butterfly*, por exemplo – e que permite a entrada do outro na vida e no corpo da protagonista. A imagem de uma orelha feminina ilustra também várias páginas da coletânea, da qual “Um hóspede” faz parte.

Yoko Tawada salienta, em ainda outro texto, a importância do ouvido como lugar de origem da narrativa: “Talvez o ouvido seja o órgão da narrativa e não a boca. Por que outra razão o veneno foi derramado no ouvido do pai de Hamlet e não na sua boca? Para isolar uma pessoa do mundo, é preciso primeiro destruir-lhe o ouvido e não a boca” (TAWADA, 2016a, n. p.).¹⁵⁷

Há muitos orifícios em “Um hóspede”, muitos *ana* – “orifícios” em japonês, observa Mousel Knott – e a relação intertextual à Bertha Pappenheim, à Anna O., “deve ser escavada nos orifícios do texto” (MOUSEL KNOTT, 2010, p. 578).¹⁵⁸ Foi num desses orifícios, numa dessas aberturas, dessas fissuras que encontrei a solução que procurava para traduzir o jogo de palavras entre “Um hóspede” e a história de Bertha Pappenheim:

(33) Eu me encontrava ao lado de Z como se fosse um baú. Embora ele tivesse me proibido, eu observava Martina com meus olhos levemente abertos. Em um tom suave, Z estava explicando alguma coisa para ela. Martina começou a movimentar-se como se estivesse tentando se livrar de uma camisa muito justa, colada à sua pele. Ela ia jogando sobre mim as roupas que tirava. Na verdade, ela já estava completamente nua. Meu corpo imóvel recebia as roupas invisíveis. Não me machucava. Não me

¹⁵⁵ Do alemão: “Es verging eine Stunde, ohne dass ich etwas gelesen hatte. Ich erkannte die einzelnen Buchstaben, aber ich konnte daraus keine Worte bilden, als wäre das Buch in einer mir unbekanntem Sprache geschrieben.”

¹⁵⁶ Do alemão: “Als ich Nein sagte, fragte er, warum ich wie ein Stein daliegen würde. Ich setzte mich aufrecht hin und fand meine Arme und meinen Kopf viel schwerer als vorher. [...] Z stand auf und lief im Zimmer hin und her. Ich sagte zu ihm: „Ich wollte immer ein Stein werden. Außerdem bin ich noch krank.”

¹⁵⁷ Do alemão: “Vielleicht ist das Ohr das Organ der Erzählung und nicht der Mund. Warum wurde sonst das Gift ins Ohr von Hamlets Vater gegossen und nicht in seinen Mund? Um einen Menschen von der Welt abzuschneiden, muß man zuerst sein Ohr vernichten und nicht den Mund.”

¹⁵⁸ Do alemão: “muss aus den Löchern des Textes ausgegraben werden.”

alegrava. Eu estava simplesmente imóvel ali, como Z havia me explicado antes, e procurava respirar o mínimo possível. Não era difícil, pois me sentia como uma pedra (TAWADA, 2014, p. 152).¹⁵⁹

Fissuras, portanto, não precisam ser percebidas como falhas, deficiências. Fissuras proporcionam novas possibilidades de percepção. Uma bela pedra, que recolhe em si o que lhe entregam, “como se fosse um baú”: um baú pode ser aberto, logo, uma bela pedra pode ser *abertha*:

(34) “Uma bela pedra. Ela pode ser *abherta*!”, ela disse a Z ao sair, referindo-se a mim.

Com essa escolha, espero provocar um tropeço na leitura, incomodar o leitor, levá-lo a investigar os sentidos de “abherta”, levá-lo à Bertha, pois, como argumenta Yoko Tawada, tropeçar na leitura não é apenas inevitável, é imprescindível.

No decorrer deste projeto, dediquei um longo tempo na procura de uma solução para a tradução dessa passagem, pois desejava mostrar ao leitor que nesse ponto existe uma fissura e para adentrá-la, é preciso deixar os limites do texto e embrenhar-se na busca do diálogo que Yoko Tawada, tão cuidadosa e artisticamente, estabelece com a história de uma mulher que ficou conhecida como um caso, um codinome, encoberta por uma noção imaginada do feminino (BOVENSCHEN, 1997): frágil, sujeito a doenças que lhe são representativas e que o definem.

Bertha Pappenheim tinha apenas 21 anos quando foi diagnosticada como histérica. Tratava-se de uma jovem judia, de família ortodoxa, extremamente culta e poliglota: falava alemão, hebraico, ídiche, inglês, francês e italiano. Como lembra Guttman (1996, n. p.), “é notável que as origens de duas ideias revolucionárias do século XIX – a psicanálise e o feminismo judeu – estejam unidas na história de vida de uma mulher, muitas vezes ignorada ou mal interpretada pelos historiadores.”¹⁶⁰ Uma história que se estendeu até a terrível época da Alemanha nazista de Hitler.

Assim, Bertha Pappenheim foi muito mais do que o caso que abre a famosa coletânea sobre a histeria. Tornou-se a primeira assistente social da Alemanha, criando a *Weibliche*

¹⁵⁹ Do alemão: “Ich lag wie eine Truhe neben Z. Obwohl Z es mir verboten hatte, beobachtete ich Martina mit leicht geöffneten Augen. Z erklärte ihr etwas mit sanfter Stimme. Martina begann, sich zu bewegen, als ob sie schnell ein vielzu enges Hemd, das an ihrer Haut festklebte und sie einengte, auszog. Sie warf mir die ausgezogene Kleidung zu. In Wirklichkeit hatte sie gar nichts mehr an. Mein liegender Körper nahm die unsichtbare Bekleidung auf. Es schmerzte mich nicht, es freute mich nicht. Ich blieb so liegen, wie Z es mir zuvor erklärt hatte, und versuchte, so wenig wie möglich zu atmen. Es fiel mir nicht schwer, denn ich fühlte mich wie ein Stein.”

¹⁶⁰ Do inglês: “It is remarkable that the origins of two revolutionary ideas of the 19th century – psychoanalysis and Jewish feminism – should be united in the life history of one woman, too often overlooked or misinterpreted by historians.”

Fürsorge – organização de Assistência à Mulher, voltada ao atendimento de mulheres e crianças, que oferecia ajuda e abrigo a mães solteiras e seus filhos, assim como a jovens resgatadas da prostituição e, em 1904, idealizou e foi co-fundadora da *Jüdischer Frauenbund* – JFB [Liga de Mulheres Judias], a primeira organização judaica a lutar pelos direitos das mulheres.

Segundo Guttman (1996), Bertha Pappenheim era uma mulher incansável, apaixonada e destemida, que viajava por todo o Leste europeu, ajudando crianças e mulheres judias em condições humilhantes, de miséria e desamparo. Além de dedicar-se a causas políticas e sociais, era escritora e tradutora. Traduziu, por exemplo, as memórias de sua ancestral do século 17, Glueckel de Hamelin, do iídiche para o hebraico. Escreveu contos, além de artigos sobre diversos assuntos, entre os quais, a violência desmedida praticada contra as mulheres judias. Escreveu também pequenas histórias nas quais abordou questões relativas à posição da mulher, ao anti-semitismo e à assimilação. Em 1912, Bertha publica seu livro de maior sucesso, *Sisyphus Arbeit* [*Trabalho de Sísifo*], no qual descreve a penosa situação das mulheres judias na Galícia e no Oriente Médio.

Guttman (1996) menciona que, embora Breuer descreva a terapia – e a cura – de Anna O., Bertha Pappenheim continuou sofrendo dos sintomas que já especifiquei anteriormente. Ao que parece, ao assumir um papel ativo na esfera pública e social, ela conseguiu mantê-los, de certa forma, sob controle. Embora muitos estudiosos – e o masculino aqui não é genérico – tenham desenvolvido teorias diversas acerca das chamadas doenças femininas, nunca foram capazes de determinar a causa efetiva de nenhuma delas (BRAUN, apud HESS, 2015). Jamais cogitaram que sintomas físicos pudessem ser a expressão de um profundo sofrimento: mulheres que não vislumbravam a menor possibilidade de assumir uma postura própria e independente das determinações e convenções ditadas por uma sociedade prepotente e falocêntrica. As próprias mulheres não eram capazes de reconhecer o desejo de se manifestar, de fazer ouvir sua voz, sequer imaginavam que isso fosse possível, pois não possuíam qualquer poder no espaço social e público (HESS, 2015).

Espero, com esta breve exposição, ter demonstrado a importância de chamar a atenção para a intertextualidade em relação à Bertha Pappenheim no texto traduzido. Não apenas porque através dela Yoko Tawada mobiliza o discurso feminista, como aponta Mousel Knott (2010), mas por trazer visibilidade a essa mulher sem, contudo, reduzi-la unicamente a um gênero ou mesmo a uma identidade que não pode ser contestada.

Os textos de Yoko Tawada garantem voz às experiências de personagens fictícias, mas também históricas, como é o caso de Bertha Pappenheim. Mais que isso, Yoko Tawada garante voz ao outro – ao hóspede, ao desconhecido.

4.3 A VOZ DA HISTÓRIA OCULTA

Para Piglia (2004), o conto se constrói em torno de uma história que não é contada de forma explícita. Escondida sob a história narrada na superfície, oculta-se outra: a história que o conto realmente quer contar. Essa estrutura confere mais espaço à narrativa. Não se trata, porém, de um espaço horizontal: a narrativa cresce em profundidade, verticalmente, tal qual um *iceberg*. A história vai se construindo “com o não-dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92) e se desenrola à medida que o leitor consegue decifrar as referências e jogos intertextuais propostos.

Em “Um hóspede”, a história subjacente se oculta justamente e sobretudo nas referências intertextuais. Quanto mais o leitor mergulha nas fissuras intertextuais propostas por Yoko Tawada, mais a narrativa vai se transformando em uma viagem de proporções extraordinárias. Como afirma Mousel Knott (2010), reproduzir a complicada composição dos contos de Yoko Tawada é uma tarefa próxima do impossível, a intensidade do jogo intertextual em sua escrita, contudo, é incontestável, como procurei demonstrar neste capítulo.

Assim, a narrativa superficial conta as experiências e percepções, por vezes insólitas, de uma japonesa que vive na Alemanha, tematizando as consequências da viagem para fora da sua língua primeira. Já a narrativa oculta trata da hospitalidade, da aceitação e do acolhimento incondicional do outro – tanto em termos de gênero quanto de cultura. Não se trata de tolerância, uma vez que esta pressupõe distanciamento, resistência e hierarquia, articula o discurso daqueles que detêm poder, “sempre como uma espécie de concessão condescendente” (DERRIDA, 2003, p. 137). Tolerar significa suportar algo que não se aceita e que se considera inferior. A tolerância, como argumenta Derrida (2003), traz as marcas de uma guerra religiosa: cristãos devem tolerar não cristãos, católicos devem permitir que protestantes existam.

A hospitalidade pressupõe incondicionalidade: abrir as portas do lar, abrir os ouvidos, para aquele que vem de fora – que não foi convidado, que não é esperado, que desacomoda: totalmente imprevisível. Sem julgar sua classe, sua etnia, seu gênero, se vem do leste ou do oeste. Sem esperar que diga seu nome, que comprove sua ascendência e sua identidade, que exponha sua história. A hospitalidade significa não deixar que o hóspede permaneça no limiar

da porta, sem saber se entra ou se vai embora. Além disso, a hospitalidade reinventa a língua, as relações, as culturas, porque está aberta a outras formas de perceber a alteridade.

A narrativa oculta insurge-se contra a discriminação, o preconceito, a violência, o silenciamento da voz do outro – que adocece, enfraquece e se sente abandonado. A obra de Yoko Tawada dialoga, assim, com a noção de polilogia, proposta por ETTE (2018), na qual a verdade não é um valor absoluto, mas compreende movimentos e atitudes que se voltam para o outro e recusam a assimilação, a exclusão, o apagamento da diferença. Trata-se de uma literatura que leva o leitor a uma viagem por novas paisagens, na qual ele se abre a novas interações, novas conexões e novos laços. Espero que a tradução assegure a voz desses mesmos valores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação chega à sua conclusão, mas isso não representa um fim. Representa, antes de mais nada, uma etapa nessa viagem que se configura com cada tradução da obra de Yoko Tawada. Uma etapa na qual me tornei ainda mais consciente de quanto ainda há a descobrir e a realizar no que diz respeito aos estudos e à tradução da obra dessa escritora.

No primeiro capítulo, apresentei os principais questionamentos que orientaram minhas ações na tentativa de realizar uma tradução que desse conta da intertextualidade em “Um hóspede”: 1. Como reconhecer as referências intertextuais no “conto” de Yoko Tawada? 2. É possível encontrar padrões na escrita de Yoko Tawada, que ofereçam pistas sobre a existência de alusões? 3. Será possível produzir no texto traduzido efeito semelhante àquele produzido nos leitores do texto em alemão? 4. Que soluções outros tradutores de Yoko Tawada encontraram ao traduzir as referências intertextuais desse mesmo conto?

Logo nesse primeiro capítulo já antecipei as respostas às duas primeiras questões: meu conhecimento exíguo da língua japonesa permanece, mas, através da leitura de textos da própria Yoko Tawada, de Peter Pörtner, entre outros, desenvolvi uma consciência mais ampla em relação a aspectos linguísticos, políticos e culturais ligados ao Japão. Não é possível, como aponta Leppihalme (1997), desenvolver um modelo teórico para a identificação de alusões, uma vez que os leitores – incluindo o tradutor – possuem bagagens intertextuais distintas e vão estabelecer relações intertextuais a partir dessa bagagem – por vezes, até em situações nas quais o escritor não pretendia a intertextualidade (SAMOYAULT, 2008).

Quanto a padrões na escrita de Yoko Tawada que entreguem pistas intertextuais, faço minhas as palavras de Rovira Vázquez (2016, p. 46): “Há algo que precisamos saber desde o início como leitores dessa obra narrativa: Yoko Tawada [Piglia] está sempre nos escondendo algo. O que está escondido em suas ficções é precisamente a parte mais significativa [...]”¹⁶¹

Assim, fui atrás da outra história, deixando os limites do texto em busca do diálogo que este estabelece com outros textos, outros autores, outras histórias. Com a certeza, porém, de não poder dar conta de todas as relações intertextuais que Yoko Tawada propõe, pois “seria impossível reproduzir aqui a complicada composição de todas as narrativas de Tawada, mas

¹⁶¹ Do espanhol: “Hay algo que tenemos que saber desde el principio como lectores de esta obra narrativa: Piglia siempre nos está ocultando algo. Lo oculto en sus ficciones es precisamente la parte más significativa [...]” – Enquanto Rosvira Vázquez utiliza essas palavras para referir-se a Piglia, eu as tomo para referir-me a Yoko Tawada.

em resumo, pode-se afirmar que quase todos os seus textos dispõem de uma escrita intertextual e intermedial.” (MOUSEL KNOTT, 2010, p. 579).¹⁶²

Ao longo deste trabalho, abordei (principalmente no capítulo 3) questões teóricas e constitutivas da escrita de Yoko Tawada e que influenciam a tradução da sua obra: a experiência migrante de Yoko Tawada, a exofonia, a intertextualidade e a história oculta são algumas das questões mais relevantes para o processo de tradução. Além disso, a tradução das referências intertextuais teve como base o modelo proposto por Leppihalme (1997), que preconiza um equilíbrio entre o texto de partida e a tradução, de forma a trazer para a tradução os elementos intertextuais reconhecidos no texto de partida, levando em conta sua compreensão na língua e no contexto de chegada.

As oito estratégias propostas por Leppihalme, conforme seção 3.4.1, são: tradução standard, tradução literal, inserção de alusões adicionais, indicações explícitas, utilização de marcadores, substituição da alusão, recriação, a partir de uma combinação de estratégias, omissão da intertextualidade. Destas, não utilizei a estratégia “indicações explícitas”, pois, em consonância com Hutcheon (2003), fazê-lo comprometeria a satisfação proporcionada pelo momento da descoberta, o prazer que o reconhecimento da referência intertextual provoca no leitor.

Isso pressupõe, portanto, que o leitor da obra de Yoko Tawada esteja disposto a tropeçar na leitura, a encontrar as fissuras do texto e a deixar-se cair dentro delas. Dispor-se a ler investigativamente é crucial, em especial, para a tarefa do tradutor, como mostra Yoko Tawada e como mostra Piglia, cujas ideias acerca da história oculta permearam toda a tradução de “Um hóspede”.

Como leitores, tropeçamos quando somos surpreendidos, quando o familiar, de repente, parece estranho e o estranho, familiar; quando palavras que pensamos conhecer, de repente, abrem-se para outros sentidos: a língua familiar se torna estranha. A língua estranha se torna familiar e novamente estranha. Viajar para fora da língua ou para dentro das fissuras de um texto provoca novas percepções: “aqueles que nunca deixam o ambiente familiar condenam a si mesmos à cegueira, porque é apenas em contraste com o radicalmente diferente que podemos verdadeiramente ver quem somos” (BERNOFSKY, 2010, p. 453).¹⁶³

¹⁶² Do alemão: “Es wäre unmöglich, die komplizierte Komposition aller Erzählungen Tawadas hier wiederzugeben, aber als Zusammenfassung kann man sagen, dass fast alle Texte der Autorin über eine intertextuelle und intermediale Schreibweise verfügen.”

¹⁶³ Do inglês: “those who never leave their familiar surroundings condemn themselves to blindness, because it is only by contrast with the radically other that we can truly see who we are.”

A busca pela história oculta, encoberta como um palimpsesto, leva o tradutor (e o leitor) ao encontro da alteridade inscrita na prática literária de Yoko Tawada, parte indivisível da escrita e da escritora, do sujeito e do objeto. Uma escrita exofônica que oferece – e reclama – um acolhimento incondicional. Essa história oculta, porém, não é A história, mas UMA história. Piglia adverte: “tento contar muitas histórias numa só história. Interessa-me muito a ideia de fazer circular múltiplas histórias numa só história.”¹⁶⁴ E novamente Yoko Tawada parece ter lido os textos do escritor argentino, quando afirma: “Ao traduzir, os tradutores tornam evidente que esse texto é, ao mesmo tempo, muitos textos” (TAWADA, 2016a, n. p.).¹⁶⁵

Assim, as referências intertextuais fazem ecoar questões relativas ao feminino e a movimentos feministas, como lembra Mousel Knott (2010), mas, mais que isso, fazem ecoar a voz do outro sem lar, sem chão, sem espaço, aguardando no limiar, torcendo para ser acolhido em sua alteridade.

Em um mesmo texto, Yoko Tawada reúne ficção e crítica e busca, a exemplo de Piglia, “formas e espaços de intervenção crítica mais pessoais, capazes de amalgamar leitura e escrita num continuum auto-suficiente [...]” (SPERANZA, 2008, p. 34).¹⁶⁶ Yoko Tawada, assim como Piglia, alimenta-se das obras de outros autores, criando uma mistura entre ficção e crítica que representa, talvez, uma das marcas mais acentuadas do seu fazer literário.

A imprevisibilidade e o acaso, elementos de feições surrealistas presentes na escrita de Yoko Tawada, convidam a trocar as coisas de lugar, a juntar aquilo que, habitualmente, está separado e a questionar como elementos que parecem não ter nada em comum podem dividir um mesmo espaço. Além disso, ao enfatizar o aleatório e o inesperado, Yoko Tawada resgata a atenção à materialidade, à “magia da língua” – a língua como uma força capaz de gerar efeitos inesperados, uma força criativa para a voz dos silenciados.

Realizei a tradução de “Um hóspede” pensando-a como espaço de acolhimento das fissuras e dos não ditos em Yoko Tawada, pois é justamente neles que o leitor encontra passagem para a história oculta.

¹⁶⁴ Do espanhol: “intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato.”

¹⁶⁵ Do alemão: “Die Übersetzer machen durch das Übersetzten sichtbar, dass dieser Text gleichzeitig mehrere Texte ist.”

¹⁶⁶ Do espanhol: “formas y espacios más personales de intervención crítica, capaces de amalgamar la lectura y la escritura en un continuo autosuficiente.”

6. REFERÊNCIAS

ABREU, Lúcia Collischonn de. **Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 147 p., 2017.

ANDERSON, Susan C. Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**. University of Toronto Press Incorporated, 2010. p. 50-70.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ANDRADE, Mário de. **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**, organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes, São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2000.

ARAUJO, Daniel Teixeira da Costa. As descomposturas de Céline: encenação autoral e teatralidade no espaço público. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, 2017.

ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological reflections in works by Yoko Tawada. *In*: SLAYMAKER, Doug (Org.). **Voices from Everywhere**. Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book.

ARNDT, S.; NAGUSCHEWSKI, D.; STOCKHAMMER, R. (Org.). **Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur**. Berlim: Kadmo Verlag, 2007.

ARSLAN, Gizem. Making senses: Translation and the materiality of written signs in Yoko Tawada. **Translation Studies**, 2019.

BANOUN, Bernhard. Übersetzen als Durchscheinen-Lassen. Gedanken-Gänge eines Yoko Tawada-Übersetzers. *In*: Ivanovic, Christine (Org.). **Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk**. Mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada, Tübingen: Stauffenburg, 2010.

BARTHÉLÉMY, Annie. A relação clínica: uma forma de “Hospitalidade languageira”. **Revista do NUFEN**, 2017.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BECERRA, Eduardo. La flecha en el carcaj. Prólogo. *In*: BECERRA, Eduardo. **El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento**. Madri: Páginas de Espuma, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Das Passagen-werk: Bd. 5/1**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Die Aufgabe des Übersetzers**. 1923.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Patricia de Freitas Camargo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENVENISTE, Emile, **Indo-European Language and Society**. Trad. Elizabeth Palmer. Coral Gables: University of Miami Press, 1973.

BERG, Edgardo. **Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer**. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin**. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

BERNOFSKY, Susan. Disoriented Language: On Translating Yoko Tawada. *In*: Yoko Tawada: **Poetik der Transformation**. Tübingen: Stauffenburg, 2010.

BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. **ITINERÁRIOS – Revista de Literatura**, 2014.

BOHNKE, Christin. **Postcolonial Theory Reconsidered: Discourses of Race, Gender, and Imperialism in the German-Japanese Realm**. 2017. Tese (Doutorado em Germanística). Universidade de Toronto, Toronto, 305 p., 2017.

BOVENSCHEN, Silvia: **Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

BRANDT, Bettina. Schnitt durchs Auge: Surrealistische Bilder bei Yoko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller. **Text+ Kritik**, 2006.

BRANDT, Bettina. The Unknown Character: Traces of the Surreal in Yoko Tawada's Writings. *In*: **Voices from Everywhere**, 2007.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Open Letters, Industrial Poems. **October**. MIT Press, Autumn 1987.

CAMILO DE OLIVEIRA Mariana. Catástrofe e sublimação na poesia de Paul Celan: apontamentos sobre uma dor que dorme com as palavras. **Psychê**. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382008000200005#5a>. Acesso em: 02 Abr., 2019.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez, and AGUIAR, Janaína de Azevedo Baladão de. Conde de Lautréamont: uma passagem para a França. **Organon**. Porto Alegre, RS. V. 32, n. 63, 2017.

CELAN, Paul. **De limiar em limiar**. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CELAN, Paul. **Hermetismo e Hermenêutica: Paul Celan: Poemas I**. Introdução, Tradução, Comentários e Organização de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Instituto Hans Staden, 1985.

CELAN, Paul. **Von Schwelle zu Schwelle: Vorstufen, Textgenese, Endfassung**. Berlin: Suhrkamp Verlag KG, 2002.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz; CUNHA, Andrei dos Santos; BUSS, Michelle Conterato. Exofonia do hóspede: poemas de Tawada Yôko. **Remate de Males** 38.2, 2018.

DERRIDA, Jacques; MCDONALD, C.; FERRARIS, M. La lengua no pertenece. Entrevista con Évelyne Grossman, **Diario de Poesía**, 2001.

DERRIDA, Jacques. Entrevistado por Anne Dufourmantelle. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. Living On. In. BLOOM, Harald et al. **Deconstruction & Criticism**. New York: Seabury Press, 1979.

DERRIDA, Jacques. **The ear of the other**. Trad. P. Kamuf. University of Nebraska Press, Lincoln, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Dissemination**. Londres: A&C Black, 2004.

DERRIDA, Jacques. Semiology and grammatology. In: RIVKIN, Julie; RYAN, Michael. **Literary Theory; an anthology**. 1981.

DIJK, Kari van. Arriving in Eurasia: Yoko Tawada Re-Writing Europe. **Re-thinking Europe: literature and (trans) national identity**. Amsterdam: Rodopi, 2008.

DILLON, Sarah J. **The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory**. London and New York: Continuum, 2007.

DOLHNIKOFF, L. *A velha novela do conto e do romance* [online], 2014. Disponível em: <https://www.hedra.com.br/blog/a-velha-novela-do-conto-e-do-romance>. Acesso em: 30 Nov. 2018.

ERVEDOSA, Clara. Die Verfremdung des Fremden: Kulturelle und ästhetische Alterität bei Yoko Tawada. **Zeitschrift für Germanistik**, 2006.

ETTE, Ottmar. Archipele der Literatur. Die neuzeitliche Tradition des Insulariums und das transarchipelische Schreiben Yoko Tawadas. In: GUTJAHR, Ortrud (Org.). **Yoko Tawada, Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge**, Tübingen: 2012, p. 296-332.

ETTE, Ottmar. A transarealidade das literaturas do mundo. América Latina entre Europa, África, Ásia e Oceania. Trad. Cláudia Fernanda Pavan. *In: NEUMANN et al. (Org.). Arquipélagos. Estudos de Literatura Comparada*. Porto Alegre: Ed. Bestiário, 2018.

ETTE, Ottmar. Eine Literatur ohne festen Wohnsitz: Fiktionen und Friktionen der kubanischen Literatur im 20. Jahrhundert. **Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Litteratures Romanes**. Heidelberg, v. 28, n. 3-4, 2004, p. 457-481.

ETTE, Ottmar. **Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika**. Göttingen: Verbrück Wissenschaft, 2001.

ETTE, Ottmar. **ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2005.

ETTE, Ottmar. **SaberSobreViver. A (o)missão da filologia**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

EVEN-ZOHAR, Itamar. A posição da literatura traduzida dentro do polissistema literário. **Translatio**, n. 3, p. 3, 2012.

FEDERICI, Eleonora. The translator's intertextual baggage. **Forum for modern language studies**, v. 43, n. 2. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FISCHER, Sabine. Durch die japanische Brille gesehen: die fiktive Ethnologie der Yoko Tawada. *In: LÜTZELER, Paul Michael; SCHINDLER, Stephan K. (Org.) Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2003.

FISCHER, Sabine. **Kulturelle fremdheit und sexuelle differenz in prosatexten von Yoko Tawada**. 2001. Tese (Doutorado em Germanística), University of Sheffield. Sheffield, 296 p., 2001.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Estudos sobre a histeria (1893-1895). *In: Obras completas 2*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GELZER, Florian. Sprachkritik bei Yoko Tawada. **Waseda-Blätter [Tokyo]**, v. 6, 2000.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GENZ, Julia. Sprache im Bauch – im Bauch der Sprache. **Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik**, 2005, v. 35, n. 2, p. 153-170.

GÓGOL, Nikolai. **O capote e outras histórias**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GUTJAHR Ortrud (Org.). **Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012.

GUTTMAN, Melinda Given. 'One must be ready for time and eternity': The legacy of Bertha Pappenheim. **On The Issues**, v. 5. n. 4, 1996, p. 42.

HAREL, Simon. Monolingualism and Plural Narratives: The Translation of Suffering in the Language of the City. Trad. Carmen Ruschensky. In: SIMON, Sherry (Org.). **Speaking Memory: How translation shapes city life**. McGill-Queen's Press-MQUP, 2016.

HATOUM, Milton. Entrevista concedida a Julio Daio Borges. **Digestivo Cultural**, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum>. Acesso em: 29 Mai. 2019.

HEIMESHOF, M. **Intertextualität im mittelhochdeutschen Roman - Referenzen zwischen Wolframs 'Parzival' und Hartmanns 'Erec'**. GRIN Verlag, 2010.

HERMANS, T. Translation and normativity. In: SCHÄFFNER, Christina. **Translation and Norms**. Clevedon: Multilingual Matters, 1999.

HERNÁNDEZ, Silvestre M. El texto y el lector. **Revista Fuentes Humanísticas**, 2010, p. 95-107.

HESS, Simone. **Entkörperungen – Suchbewegungen zur (Wieder-) Aneignung von Körperlichkeit: Eine biografische Analyse**. Heidelberg: Springer-Verlag, 2015.

HOGUE, Chelsea. The Emissary - Yoko Tawada. **Full Stop. Reviews. Interviews. Marginalia**, Mai. 2018. Disponível em: <<http://www.full-stop.net/2018/05/18/reviews/chelsea-hogue/the-emissary-yoko-tawada/>>. Acesso em: 09 Set. 2018.

HORST, Claire. Raum- und Körperbilder in der Migrationsliteratur. In: **DOSSIER Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?**. 2009, p. 76-80.

HORST, Claire. **Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur**. Berlin/Tübingen: Verlag Hans Schiller, 2015. E-book.

HOUAISS, A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2008.

HUMEZ, A. What's in a namesake?. **Short Cuts Blog**. 2012. Disponível em: <<https://viabrevis.wordpress.com/2012/08/19/whats-in-a-namesake/>>. Acesso em: 8 Fev. 2019.

HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: The theory and politics of irony**. Londres: Routledge, 2003.

HWANG, David Henry. **M. butterfly**. Dramatists Play Service Inc, 1988.

IRWIN, William. What Is an Allusion?. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 59, n. 3, 2001, p. 287–297.

IVANOVIC, Christine. Exophonie, Echophonie: Resonanzkörper und polyphone Räume bei Yoko Tawada. In: IVANOVIC, Christine (Org.). **Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch**, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, p. 223-247.

IVANOVIC, Christine. Exophonie und Kulturanalyse. Tawadas Transformationen Benjamins. In: IVANOVIC, Christine. (Org.). **Yoko Tawada: Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk; mit dem Stück "Sancho Pansa" von Yoko Tawada**. Tübingen: Stauffenburg, 2010.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Quotidiano**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Münster: Unrast Verlag. 2. ed, 2010.

KÖHLER, Sigrid G. **Körper mit Gesicht: rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts**. Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2006.

KONDO, Dorinne K. "M. Butterfly": Orientalism, Gender, and a Critique of Essentialist Identity. **Cultural Critique**, n. 16, 1990, p. 5-29.

KORFMANN, Michael. A literatura alemã e a encenação autoral. **Cadernos do IL**, n. 54, 2017.

KOTHE, Flávio. Versão do verso "Sprachgitter" de Paul Celan. **Organon**, 1993.

KRAENZLE, Christina. The limits of travel: Yoko Tawada's fictional travelogues. **German Life and Letters**, v. 61, n. 2, 2008, p. 244-260.

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

LAHIRI, Jhumpa. **In other words**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2016.

LAHIRI, Jhumpa. **O xará**. Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: Globo Livros, 2014.

LAHIRI, Jhumpa. **The namesake: A novel**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2004.

LEPPIHALME, Ritva. **Culture bumps: an empirical approach to the translation of allusions**. Multilingual Matters, 1997.

LEPPIHALME, Ritva. Realia. **Handbook of translation studies**, v. 2, 2007, p. 126-130.

LUGHOFER, Johann Georg. Exophonie (Literarisches Schreiben in anderen Sprachen. Eine Einordnung). **Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen**. Liubliana: Goethe Institut Ljubljana. 2011, p. 3-6.

MATSUNAGA, Miho. Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. **Zeitschrift für Germanistik**, 2002, p. 532-546.

MAYR, Maria. Pulverschrift Berlin im löchrigen Europa. **Études Germaniques**, n. 3, 2010, p. 673-683.

MBEMBE, A. Episódios do Sul: Por que julgamos que a diferença seja um problema. **Revista Humboldt**, 2017.

MEIRELES, Ana. Polônia quer imitar Hungria e criar campos para imigrantes. **DN - Diário de Notícias**. Disponível em: < <http://www.dn.pt/mundo/interior/polonia-quer-imitar-hungria-e-criar-campos-para-imigrantes-6220456.html>>. Acesso em: 28 Ago. 2018.

MENEGUZZO, Raquel Ribas. **Die toten (2016) no contexto dos romances anteriores de Christian Kracht: uma abordagem da encenação autoral e textual**. 2017, 57 p. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MOUSEL KNOTT, Suzuko. Yoko Tawada und das « F-Word » : Intertextuelle und intermediale Prozesse des Romans *Ein Gast* im feministischen Diskurs. **Études Germaniques**, v. 259, n. 3, 2010, p. 569-580.

OXFORD English Dictionary. Simpson, JA & Weiner, ESC, 1989.

PATZER, Georg. Die Pflanzenwelt der Buchstaben. Yoko Tawada publiziert in ihrem Band "Sprachpolizei und Spielpolyglotte" wieder Essays über die deutsche Sprache. **Literaturkritik.de**, 2007. Disponível em: <https://literaturkritik.de/id/10804>. Acesso em: 21.09.2018.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Secreto y narración. In: BECERRA, Eduardo (Org.). **El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento**. Madri: Páginas de Espuma, 2006.

PINTO, Marta Pacheco. **Traduzir o outro oriental: a configuração da figura feminina na literatura portuguesa finissecular (António Feijó e Wenceslau de Moraes)**, 2013. Tese (Doutorado em tradução). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 682 p., 2013.

PÖRTNER; PETER. Zeichen-Setzen: Zur Sino-Japanischen Schrift und Ihrer Geschichte. In: WENDE, Waltraud (Org.). **Über den Umgang mit der Schrift**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

PORTO, Thaís Gonçalves Dias. **ENTRE O CINEMA E A LITERATURA: sobre a construção identitária no romance Das nackte Auge, de Yoko Tawada**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, 88 p., 2018.

PORTO, Thaís Gonçalves Dias. Os lugares e não-lugares em Das nackte Auge de Yoko Tawada. **Congresso da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG) – UFSC**, 2017.

RABADÁN, R. **Equivalencia y Traducción**. León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1991.

REDLICH, Jeremy. **The ethnographic politics and poetics of photography, skin and race in the works of Yoko Tawada**. 2012. Tese (Doutorado em Germanística). University of British Columbia, Vancouver, 327 p., 2012.

REUILLARD, Patrícia Chittoni Ramos. Competência tradutória: a conversão do tradutor em revisor. **Revista de letras** (Fortaleza). Fortaleza, CE. V. 33, n. 2, jul./dez. 2014, p. 65-74.

RICHTER, Cintea. **Pontes geoliterárias em Onde a Europa começa e em Às margens do Spree de Yoko Tawada**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 77 p., 2018.

ROBERTS, Lee M. Critique of Japan as an East-West Literary Hybrid in Yoko Tawada's *Kafka Kaikoku*. **Foreign Language Education Research**, v. 20-21, 2017.

ROBYNS, CLEM. Translation and Discursive Identity. **Poetics Today**, v. 5, n. 3, 1994, p. 405-428.

ROLNIK, S. Episódios do Sul: Quando as palavras se deslocam do inconsciente colonial. **Revista Humboldt**, 2017.

ROSENBERG, Tiina. Who's Who Underneath the Kimono? Queer Mysteries of *M. Butterfly*. In: ROSENBERG, Tiina. **Don't Be Quiet, Start a Riot! Essays on Feminism and Performance**. 2016. Stockholm: Stockholm University Press.

ROVIRA VÁZQUEZ, Gabriel. **Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa**. California: Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2016.

SAALFELD, Lerke von. Yoko Tawada: Im Bann der Sprache. **Daad.de**, 2018. Disponível em: <https://www.daad.de/der-daad/daad-aktuell/de/50423-yoko-tawada-im-bann-der-sprache/>. Acesso em: 05 Jul. 2019.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALES, Denise Regina de. **A sátira de Saltykóv-Schedrin em História de uma Cidade**. Tese (Doutorado em Letras) –. Universidade de São Paulo, São Paulo, 304 p., 2011.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Trad. andra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHICKHAUS, Tobias Akira. **Interkulturelle Literaturwissenschaft und Wissenssoziologie: Studien zu deutsch-und japanischsprachigen Texten von Yoko Tawada**. Bielefeld: Transcript Verlag, 2017.

SHUA, Ana María. Varaciones sobre el cuento. In: BECERRA, Eudardo (Org.). **El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento**. Madri: Páginas de Espuma, 2006.

SIMMEL, Georg. **Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung.** Berlin: Duncker & Humblot, 1908.

SLAYMAKER, Doug (Org). **Voices from Everywhere.** Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book.

SPERANZA, Graciela. Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. *In: El lugar de Piglia: crítica sin ficción*, 2008.

SUGA, Keijiro. Translation, exophony, omniphony. *In: SLAYMAKER, Doug (Org). Voices from Everywhere.* Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book.

TAKASE, Aki; TAWADA, Yoko. **Diagonal.** Tübingen, 2002.

TANIGAWA, Michiko. Performative Über-setzungen/über-setzende Performance. Zur Topologie der Sprache von Yoko Tawada. *In: Ivanović, Christine (Org.). Poetik der Transformation; Beiträge zum Gesamtwerk; mit dem Stück "Sancho Pansa" von Yoko Tawada.* Tübingen: Stauffenburg, 2010.

TAWADA, Yoko. Dejima–Die Seefahrt der Sprachen. II. Poetikvorlesung. *In: GUTJAHR, Ortrud (Org.). Yoko Tawada. Fremde Wasser. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge.* Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2012.

TAWADA, Yoko. **Die Kunst der Verwandlung / Beyond Identities: poetica 4. Festival für Weltliteratur.** Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2018 – E-book.

TAWADA, Yoko. Erzähler ohne Seelen. *In: TAWADA, Yoko. Talisman.* Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 2016a - E-book.

TAWADA, Yoko. **Das Bad.** Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

TAWADA, Yoko. Der Klang der Geister. *In: TAWADA, Yoko. Talisman.* Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 2016b - E-book.

TAWADA, Yoko. Die Krone aus Gras: Zu Paul Celans "Die Niemandrose,,. *In: TAWADA, Yoko. Sprachpolizei und Spielpolyglotte.* Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011b, E-book.

TAWADA, Yoko. Ein Gast. *In: TAWADA, Yoko. Wo Europa anfängt & Ein Gast.* Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014

TAWADA, Yoko. **Ekusofonii: bogo no soto he deru tabi.** Tóquio: Iwanami, 2003.

TAWADA, Yoko. **Etüden im Schnee.** Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.

TAWADA, Yoko. **Memórias de um urso polar.** Trad. Gerson Roberto Neumann e Lúcia Collischonn de Abreu. São Paulo: Todavia, 2018.

TAWADA, Yoko. Metamorphosen der Personennomen. *In*: TAWADA, Yoko. **Sprachpolizei und Spielpolyglotte**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011a.

TAWADA, Yoko. **Moji ishoku**. Tóqui: Kawade Shobo Shinsha, 1999.

TAWADA, Yoko. **Sprachpolizei und Spielpolyglotte**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011.

TAWADA, Yoko. **Spielzeug und Sprachmagie: eine ethnologische Poetologie**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000.

TAWADA, Yoko. Tawada Yoko Does Not Exist. *In*: SLAYMAKER, Doug (Org). **Voices from Everywhere**. Plymouth: Lexington Books, 2007. E-book.

TAWADA, Yoko. Unterwegs in neue kulturelle Räume. Gedanken einer deutschsprachigen Autorin japanischer Abstammung. Goethe-Institut (Org.). **Murnau, Manila, Minsk – 50 Jahre Goethe-Institut**. 2001. Disponível em: <http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/goethe/katalog/towada.htm>. Acesso em: 7 Nov. 2018.

TAWADA, Yoko. **Where Europe Begins: Stories**. Trad. Susan Bernofsky e Yumi Selden. New Directions. 2014 – E-book.

TAWADA, Yoko. **Wo Europa anfängt & Ein Gast**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2014.

TAWADA, Yoko. Zungentanz. *In*: TAWADA, Yoko. **Überseetzungen. Literarische Essays**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke 2016c - E-book.

TIERNEY, Robin Leah. Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) University of Iowa. Iowa, 253 p., 2010. Disponível em: <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1935&context=etd>. Acesso em: 14 Set. 2018.

TRABOLSI, Samia Susann. Zwischen japanischem Atem und deutschen Träumen. Warum Yoko Tawada viel Luft braucht, um Deutsch zu sprechen. **Literaturkritik.de**, 2005. Disponível em: http://www.berliner-literaturkritik.de/index.php?id=26&tx_ttnews%5Btt_news%5D=10002&cHash=814151016e. Acesso em: 21.09.2018.

TRESPACH, Rodrigo. Alemães para toda obra. **Revista de História Biblioteca Nacional**, v. 9, n. 102, 2014. Disponível em: <https://angelinawittmann.blogspot.com.br/2014/12/artigo-da-revista-de-historia.html>. Acesso em: 10 Ago. 2017.

TYMOCZKO, Maria. **Enlarging translation, empowering translators**. Londres: Routledge, 2014.

VALE, Alice do. Opium for Ovid: the Pillow Book by Yoko Tawada in translation. **Pandaemonium Germanicum**, v. 22, n. 36, 2019, p. 1-29.

VALE, Alice do. **Ópio para Ovídio: o Livro do Travesseiro de Yoko Tawada em tradução**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 156 p., 2017.

VON HEYL, J. Der Gast, die Gästin. **Korrekturen.de**. Disponível em: <https://www.korrekturen.de/kurz_erklaert/der_gast_die_gaestin.shtml>. Acesso em: 31 Mai. 2018.

WAISMAN, Sergio. Máquinas creadoras, sitios de resistencia: Ricardo Piglia y la traducción. *In*: RODRÍGUEZ, Adriana Pésico (Org.). **Ricardo Piglia: una poética sin límites**. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2004.

WECKER, Miriam. **Ser estrangeiro é uma arte para Yoko Tawada e Herta Müller: a escrita des-locada na literatura alemã contemporânea**, 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 138 p., 2018.

WOLF, Christa. **Kein Ort. Nirgends**. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2012.