

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

ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: A ESCRITA POÉTICA-DRAMÁTICA DE
YOKO TAWADA NAS LITERATURAS DO MUNDO

EDUARDO SPIELER DE OLIVEIRA

PORTO ALEGRE

2024

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

ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: A ESCRITA POÉTICA-DRAMÁTICA DE
YOKO TAWADA NAS LITERATURAS DO MUNDO

EDUARDO SPIELER DE OLIVEIRA

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

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

PORTO ALEGRE

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Spieler de Oliveira, Eduardo
ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: A ESCRITA
POÉTICA-DRAMÁTICA DE YOKO TAWADA NAS LITERATURAS DO
MUNDO / Eduardo Spieler de Oliveira. -- 2024.
129 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, 2024.

1. Yoko Tawada. 2. Literaturas do Mundo. 3.
Tradução. 4. Teatro. 5. Dramaturgia. I. Neumann,
Gerson Roberto, orient. II. Título.

Eduardo Spieler de Oliveira

ENTRE FRONTEIRAS E IDENTIDADES: A ESCRITA POÉTICA-DRAMÁTICA DE
YOKO TAWADA NAS LITERATURAS-MUNDO

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

Orientador: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

Porto Alegre, 26 de setembro de 2024

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Fernanda Boarin Boechat - UFPA

Prof. Dr. Ricardo Postal - UFPE

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro - UFPB

PORTO ALEGRE

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, pelo apoio constante, pela dedicação e pela companhia, mesmo à distância. Aos professores do curso de Letras da UFRGS, que me transmitiram o amor pela docência, transformaram a forma como vejo o mundo e continuam a fazê-lo. Especialmente, aos professores da pós-graduação, que me auxiliaram na conclusão desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Gerson Neumann, pelo incentivo, pela dedicação, pela abertura e pela orientação cuidadosa. Ao meu orientador em Bamberg, Jose Enrique Rodrigues-Moura, pelas conversas, discussões e ajuda na pesquisa. Aos mestres do teatro, que fizeram parte da minha formação artística, despertaram a paixão pela dramaturgia e contribuíram para esta pesquisa.

Aos meus colegas da pós-graduação, pelas conversas, pelo compartilhamento de dificuldades e alegrias. À Julia, pela leitura constante e pelas revisões dos meus textos. Aos amigos Fred, Leonardo, Ana, Karla, Kunhoo, Ana, Vitor, Camila. À Mari, pelo amor, companheirismo e pela leitura atenciosa da dissertação.

À UFRGS, pelo ensino público e de qualidade.

Je suis l'étranger
Et ça peut se voir
Je ne parle pas
Tout-à-fait comme toi
(Rodrigo Amarante)

RESUMO

Esse trabalho explora a escrita dramática de Yoko Tawada, abordando a complexidade de sua escrita no que tange os recortes de tradução, identidade, migração e metamorfose, posicionando-a sob a ótica da globalização cultural e no hibridismo do conceito de Literaturas-Mundo, de Ottmar Ette. Em um primeiro momento é discutida as definições as quais a escrita tawadiana é submetida e como é possível pensar sua obra a partir de pontos de vista mais abrangentes dentro da teoria comparativista. Os recortes da tradução e identidade são explorados com exemplos em suas obras e aprofundados na peça *A máscara de grou que brilha à noite* (Tawada, 2013, p. 9-36). Na peça são analisadas as aproximações benjaminianas com o personagem Tradutor. Ainda sobre a peça, poesia da metamorfose e do uso de máscaras são destacados como recursos para explorar identidades culturais e linguísticas. A seguir as reverberações de sua pesquisa acadêmica e o borramento de fronteiras entre poesia e teatro são discutidas com um aprofundamento em uma segunda peça de teatro, *Como o vento no ovo* (Tawada, 2013, p. 34-62). Nela, novamente os reflexos benjaminianos são discutidos, porém a partir da perspectiva de três personagens, Menina, Mulher e Poeta. Ainda sobre a peça, o trabalho analisa a escrita poética-dramática de Tawada, enfatizando sua habilidade de misturar poesia e dramaturgia para desafiar as fronteiras tradicionais dos gêneros literários. Destaca-se ainda, a partir da personagem Mulher, a metáfora da fertilidade, que conecta o processo criativo à experiência feminina e a fertilidade. A dissertação conclui que a obra de Tawada exemplifica a necessidade de uma abordagem literária que seja ampla, multiforme, e polilógica, adequada para a era da globalização e para os desafios pós-coloniais. A autora é apresentada como uma figura central nas discussões sobre literaturas do mundo, cuja obra desafia categorizações tradicionais e promove uma nova compreensão das interações culturais no mundo contemporâneo.

Palavras-chave: Yoko Tawada; Literaturas do Mundo; Tradução; Teatro; Dramaturgia.

ABSTRACT

This Work explores Yoko Tawada's dramatic writing, addressing the complexity of his writing in terms of translation, identity, migration and metamorphosis, positioning it from the perspective of cultural globalization and the hybridism of Ottmar Ette's concept of World Literatures. First, the definitions to which Tawada's writing is subjected are discussed, and how it is possible to think about his work from broader points of view within comparative theory. The aspects of translation and identity are explored with examples from his works and delved into in the play *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt* [The Mask of the Crane That Shines at Night] (Tawada, 2013, p. 9-36). In the play, Benjamin's approximations to the character Translator are analyzed. Still on the play, poetry of metamorphosis and the use of masks are highlighted as resources for exploring cultural and linguistic identities. The reverberations of his academic research and the blurring of boundaries between poetry and theater are then discussed with a deeper look at a second play, *Wie der Wind im Ei* (Like the wind in the egg) (Tawada, 2013, p. 34-62). In it, Benjaminian reflections are again discussed, but from the perspective of three characters: Menina, Mulher and Poeta. Still on the play, the paper analyzes Tawada's poetic-dramatic writing, emphasizing his ability to mix poetry and dramaturgy to challenge the traditional boundaries of literary genres. Also noteworthy, based on the character Mulher, is the metaphor of fertility, which connects the creative process to the female experience and fertility. The dissertation concludes that Tawada's work exemplifies the need for a literary approach that is broad, multiform, and polylogical, suitable for the era of globalization and post-colonial challenges. The author is presented as a central figure in discussions about world literature, whose work challenges traditional categorizations and promotes a new understanding of cultural interactions in the contemporary world.

Key-words: Yoko Tawada; World Literatures; Theater; Metamorphosis; Dramaturgy.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit untersucht Yoko Tawadas dramatisches Schreiben, indem sie die Komplexität seines Werks in Bezug auf Übersetzung, Identität, Migration und Metamorphose aus der Perspektive der kulturellen Globalisierung und des Hybridismus von Ottmar Ettes Konzept der Weltliteraturen betrachtet. Zunächst werden die Definitionen diskutiert, denen Tawadas Schreiben unterliegt, und wie es möglich ist, sein Werk unter breiteren Gesichtspunkten innerhalb der vergleichenden Theorie zu betrachten. Die Aspekte der Übersetzung und der Identität werden anhand von Beispielen aus seinem Werk untersucht und anhand des Stücks Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt (Tawada, 2013, S. 9-36) vertieft. In diesem Stück werden Benjamins Ansätze zur Figur des Übersetzers analysiert. Das Stück hebt auch die Poesie der Metamorphose und die Verwendung von Masken als Mittel zur Erforschung kultureller und sprachlicher Identitäten hervor. Der Nachhall seiner akademischen Forschung und die Verwischung der Grenzen zwischen Poesie und Theater werden dann in einem zweiten Stück, Wie der Wind im Ei [Como o vento no ovo] (Tawada, 2013, S. 34-62), eingehender diskutiert. Darin werden Benjamins Überlegungen erneut diskutiert, jedoch aus der Perspektive dreier Figuren: Menina, Mulher und Poeta. Darüber hinaus wird Tawadas poetisch-dramatisches Schreiben analysiert und seine Fähigkeit hervorgehoben, Poesie und Dramaturgie zu vermischen, um die traditionellen Grenzen der literarischen Gattungen herauszufordern. Bemerkenswert ist auch die Fruchtbarkeitsmetapher der Figur Mulher, die den kreativen Prozess mit weiblicher Erfahrung und Fruchtbarkeit verbindet. Die Dissertation kommt zu dem Schluss, dass Tawadas Werk ein Beispiel für die Notwendigkeit eines breiten, vielgestaltigen und polylogischen literarischen Ansatzes ist, der dem Zeitalter der Globalisierung und den postkolonialen Herausforderungen gerecht wird. Die Autorin wird als eine zentrale Figur in der Diskussion um Weltliteratur vorgestellt, deren Werk traditionelle Kategorisierungen in Frage stellt und ein neues Verständnis der kulturellen Interaktionen in der heutigen Welt fördert.

Schlüsselwörter: Yoko Tawada; Lieraturen der Welt; Übersetzung; Theater; Dramaturgie.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

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

APOIO DE FINANCIAMENTO BAYLAT

O presente trabalho contou com o benefício de uma bolsa de estudos BAYLAT como fomento para a estadia científica realizada na Universidade Otto-Frederico de Bamberg, sob acompanhamento do Prof. Dr. Jose Enrique Rodrigues-Moura.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. YOKO TAWADA E AS LITERATURAS DO MUNDO.....	16
2.1 Fractais do mundo: Literaturas do Mundo para Ottmar Ette	18
2.2 Yoko Tawada: através do fractal do mundo	22
2.3 Meu dedo mindinho era uma palavra: a dramaturgia de Yoko Tawada	29
3. TRADUÇÃO E METAMORFOSE NA DRAMATURGIA DE TAWADA	36
3.1 A máscara de grou que brilha à noite	39
3.2 Reflexos benjaminianos: o Tradutor	41
3.3 A poética da metamorfose de Tawada	49
3.4 A metamorfose e o jogo de máscaras na peça	51
4. PESQUISA E POÉTICA NA DRAMATURGIA DE TAWADA	59
4.1 Como o vento no ovo	62
4.2 O narrador de Benjamin e a constelação de personagens	67
4.3 A escrita poética-dramática	72
4.4 A metáfora da fertilidade e a relação com a escrita.....	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS.....	90
ANEXO I: Tradução de <i>Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt</i>	96
ANEXO II: Tradução de <i>Wie der Wind im Ei</i>	116

1. INTRODUÇÃO

A prática de leitura dramática é comum em grupos de teatro. Desenhos de voz, entonações, partituras físicas, entre outros aspectos, recebem sua primeira atenção no início do processo de composição do personagem. O texto ganha vida no corpo do ator, desvinculando-se do papel e começando a se transformar em espetáculo teatral. Além de servir como exercício cênico, a prática se revela como um movimento de permitir-se ser tocado pelo texto e também de auto-observação em relação às provocações, emoções e sentimentos despertados durante a leitura. O grande mestre russo Stanislavski escreveu em seu livro *A Construção do Personagem* (1943, p. 128): "Quando um ator acrescenta o ornamento vivido do som ao conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora."

Acredito que as leituras que Yoko Tawada faz de seus textos se aproximam da prática teatral. A autora costuma ler trechos de seu trabalho em voz alta¹. Ela brinca com sons, respiração e o ritmo de seus textos, de certa forma, há uma proposta cênica de suas frases de forma a dar uma nova vida àquilo solidificado no papel. A escrita de Tawada tem movimento e o texto colocado em som mostra também a mobilidade das fronteiras entre as artes.

Esse trabalho parte da obra dramática de Yoko Tawada, mas principalmente da relação com a diversidade temática presentes na produção científica relacionada à autora. Temáticas como a metamorfose na escrita de Tawada aparecem, por exemplo, nas pesquisas de Hakkarainen e Marja-Leena, (2020), Beaney (2016), Arslan (2013) e Kilchmann (2010); sobre as vozes presentes nas obras relacionando suas intertextualidades são pesquisados por Pavan (2019), Richter (2018) e Gürtler (2012); sobre a língua, entre vários pesquisadores, estão Arens (2007), Letimeir (2007), Pérez (2013), Riegler (2011) e Gelzer (2000); sobre a exôfonia, Perloff (2010) e Daudt (2019); sobre tradução Esselborn (2007), Abreu (2017), Matsunaga (2002) e Bay (2010); sobre o estrangeiro, Ervedosa (2006) e Kohns (2008). A multiplicidade de temáticas na pesquisa sobre a autora demonstra o potencial de sua escrita, assim como os vastos posicionamentos teóricos que podem ser aproximados de sua obra.

¹ Um exemplo pode ser no link: https://www.youtube.com/watch?v=ErNjfiBtnA8&ab_channel=RW. Acesso em 30 Set de 2024.

Inicialmente, deparei-me com a questão de como apresentar uma escritora tão múltipla e com tantas possibilidades de análise. Normalmente, nos inúmeros artigos publicados sobre a autora, encontra-se, logo na introdução desses trabalhos, uma minibiografia que aborda seu contexto de migração. Nesses textos acadêmicos, era possível encontrar também diversos adjetivos que classificavam a autora tanto em contextos literários quanto sociais. Essa inquietação levou-me a apresentar a escritora mais de uma vez ao longo da dissertação. Em um primeiro momento, portanto, reflito sobre a forma como ela é apresentada na pesquisa acadêmica.

Há um constante esforço da crítica literária em pensar a obra de Yoko Tawada sob a perspectiva da forma, gênero e categoria literária. Entre as possíveis categorizações, definem-na como: literatura pós-moderna (KERSTING, 2006), exofônica (WRIGHT, 2008; NEUMANN, 2019), “de migração” (ESSELBORN, 2007; KURITA, 2015), “de viagem” (KRAENZIE, 2008); literatura contemporânea alemã (BANOUN, 2010; DE ABREU, 2017), literatura sem morada fixa (PORTO, 2022), *Weltliteratur* (STURM-TRIGONAKIS, 2007; TYERNEY, 2010), entre outros. As diferentes nomenclaturas mostram a diversidade e a riqueza irreduzível de uma obra multiforme. A ampla pesquisa sobre a autora se deve, em parte, talvez, pelos desafios que ela impõe aos pesquisadores, ou, em parte, pela ampla superfície de projeção nos diferentes discursos literários propostos por pesquisadores da área de crítica literária e do comparatismo. Destaca-se, nos discursos mais recentes, a tendência a se pensar sua literatura em uma perspectiva pós-colonial.

No capítulo 2, enfatiza-se como a escritora desafia categorizações simplistas, como a literatura de migração ou a literatura minoritária na Alemanha. Sob a ótica da globalização cultural e do hibridismo das Literaturas do Mundo, reflete-se sobre sua transcendência de fronteiras, tanto no sentido nacional quanto no que se refere à língua e aos gêneros literários. Parte-se de dois vetores: os escritores em contextos de migração e a evolução dos estudos literários comparados e culturais, em uma tentativa de lidar com a complexidade de autores como Tawada.

A partir da conceituação proposta por Ottmar Ette (2017) de *Weltliteratur*, exposta em sua obra *Fractais do Mundo: um caminho pelas Literaturas do Mundo* (Ette, 2017), busca-se posicionar a escritora entre as razões da constante reformulação do termo. Para o autor, o cruzar das fronteiras transculturais ganha

contínua relevância na investigação literária, que já não deveria objetivar tanto “a diferenciação de ‘espaços intermediários’ mais ou menos estáveis, e sim a sondagem de superfícies instáveis de jogo, os movimentos oscilantes e as figuras ambíguas” (ETTE, 2016, p. 199). O momento dos estudos de literatura e de cultura deveria, para o autor, privilegiar uma poética do movimento, pois, de um ponto de vista atual, os fundamentos dos modos de pensar e de trabalhar a realidade estariam deslocando as questões temporais e histórico-cronológicas para os diferentes padrões de percepção e paradigmas de experiência espaciais. Se esta é uma tendência aparente em diversas publicações e discussões de diversos pontos do globo (uma trajetória, naturalmente, não sempre homogênea, nem isenta de contradições), Ette (2016) desenvolve uma crítica daquilo que ele nomeia como “Literaturas sem morada fixa”.

A dramaturgia de Tawada é introduzida sob essa perspectiva, concentrando-se em como a autora utiliza a linguagem e a narrativa para questionar e subverter as fronteiras entre identidade, cultura e gênero. A apresentação de elementos de sua obra teatral enfatiza a maneira como Tawada emprega a linguagem para desafiar as expectativas tradicionais da dramaturgia. Em sua obra, a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas um elemento central que molda a realidade dos personagens e do enredo. O intenso uso de metáforas, simbolismos e uma abordagem não linear da narrativa resulta em uma obra dramática onde o significado está em constante fluxo.

No capítulo três, início com uma nova apresentação da escritora, dessa vez como tradutora. A questão da língua é central na escrita tawadiana, para Hiltrud Arens (2007), “seus escritos em alemão e em japonês examinam noções de cultura, tradição, linguagem, tradução, nação, gênero e identidade, e, como escritora de ambas as línguas, Tawada ocupa uma posição sem paralelos nas duas tradições literárias”. Intenta-se, portanto, compreender a influência do campo da tradução na escrita, tanto no que se refere às obras traduzidas pela própria autora, como a tradução como parte de seu processo de escrita. Segundo Daudt, “a escritora entende que a multiplicidade linguística e as diferenças culturais da tradução podem gerar espaços férteis de reflexão estética e, desta forma, utiliza-se de tais espaços como ‘lacunas produtivas’ em sua produção literária” (Daudt, 2019).

Os reflexos teóricos de autores como Walter Benjamin aparecem neste capítulo, que explora com maior profundidade a peça *A máscara de grou que brilha à*

noite (Tawada, 2013, p. 9-36). A utilização do objeto teórico benjaminiano como personagem na peça é aprofundada a partir da figura do Tradutor [Übersetzer]. É importante compreender que esse movimento converge com a utilização de espaços literários para sua produção; dessa forma, a escritora reflete sobre o cânone, reelabora-o, desmistifica-o e constrói uma poética transcultural que vai além das fronteiras, como reflete o primeiro capítulo.

Em um segundo momento, o recorte da metamorfose recebe destaque. A libertação das ordens predeterminadas, a linguagem, as questões de nacionalidade e gênero, de mitologia e zoomorfias, o uso e o jogo de máscaras são elementos textuais e cênicos daquilo que chamo de poética da metamorfose. Além de apresentar exemplos em que a metamorfose é utilizada como recurso em suas peças teatrais, aprofundo essa questão na peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* [A máscara de grou que brilha à noite] (Tawada, 2013, p. 9-36). Nela, a poética da metamorfose se manifesta através do uso de máscaras, que transformam tanto as características físico-corpóreas quanto textuais dos personagens, adentrando as discussões metalinguísticas sobre identidade e estrangeiridade.

O capítulo 4 começa com uma nova apresentação da autora, dessa vez como pesquisadora. As formações acadêmicas de graduação, mestrado e doutorado de Tawada resultaram em um acervo de textos de sua pesquisa que ocorre em paralelo a sua escrita literária. Na escrita acadêmica é possível ver a poética em expressão, rompendo as fronteiras da linguagem científica. Especialmente em sua tese de doutorado, uma pesquisa sobre os brinquedos e sua relação com a língua, é possível ter acesso às leituras teóricas da autora e sua forma de articular a argumentação científica e poética.

Dessa forma, foi possível fazer paralelos entre a teoria de Walter Benjamin, novamente, e a peça *Wie der Wind im Ei* [Como o vento no ovo] (Tawada, 2013, p. 34-62). Nesse momento a teoria benjaminiana encontra uma constelação de personagens, relacionados à argumentação sobre a modernidade e a decadência da capacidade de narrar, uma habilidade antes fundamental para compartilhar experiências. A análise relaciona essas ideias com os personagens: a Menina e sua relação com os soldados que voltavam mudos da guerra, incapazes de comunicar suas experiências, refletindo a crise da modernidade descrita por Benjamin; a Mulher, que escreve sua autobiografia, é vista como a narradora camponesa, cujas memórias

e tradições são preservadas na narrativa; o Poeta que, por outro lado, perdeu a capacidade de escrever, simbolizando o declínio da narrativa tradicional na era moderna. A seção também discute como os diálogos e eventos da peça, como as notícias de rádio que mencionam desastres e guerras, refletem a desconexão e fragmentação características da modernidade. Assim, Tawada constrói uma constelação de personagens que ecoam as alegorias de Benjamin, destacando a perda da narrativa tradicional e a transformação da comunicação na era moderna.

Em um segundo momento no capítulo, a escrita poética-dramática de Yoko Tawada é explorada, destacando como sua obra mistura elementos de poesia e dramaturgia para desafiar as fronteiras tradicionais dos gêneros literários. Como figura central, a Mulher se isola em sua casa para escrever sua autobiografia. A casa, localizada em um buraco, simboliza um espaço de reclusão e introspecção, onde a Mulher tenta proteger seu processo criativo das influências externas.

O foco dirige-se para as metáforas e figuras de linguagem complexas, utilizadas para explorar temas como fertilidade e escrita. A representação da escrita como um ato criativo feminino é abordada de modo a aproximá-la da gestação, sugerindo, assim, uma conexão entre o ato de escrever e a experiência feminina da gravidez ao explorar a complexidade e as ambiguidades do processo criativo. Simultaneamente, a linguagem dos personagens é deliberadamente incompreensível, conduzindo em certos momentos a atenção do leitor para o nível de expressão, em vez do conteúdo.

No capítulo de conclusão, busca-se relacionar as ideias iniciais que aproximam a escrita tawadiana de um contexto de globalização e suas dinâmicas, introduzindo a ideia de Literaturas do Mundo como uma via para refletir sobre sua obra. Além disso, abordam-se as análises subsequentes de seu trabalho como tradutora, pesquisadora e dramaturga. Os recortes sobre tradução, metamorfose, narrativa e poética exemplificam a necessidade de distanciar suas obras de definições reducionistas, ao mesmo tempo em que as aproximam — com base no que é apresentado em sua obra teatral — de uma teoria ampla, multiforme, polilógica e pós-colonial.

Ambas as peças, *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* [A máscara de grou que brilha à noite] e *Wie der Wind im Ei* [Como o vento no ovo], aqui analisadas, foram traduzidas e anexadas a esse trabalho.

2. YOKO TAWADA E AS LITERATURAS DO MUNDO

Sob as palavras-chave "Globalização" e "Literatura Alemã", Tawada é frequentemente considerada uma exceção, não apenas por sua trajetória pessoal, mas também por escrever em ambas as línguas — alemão e japonês — e por fazer das distâncias culturais um tema central em sua poética transcultural. Nesse sentido, seria redutor enquadrar sua obra simplesmente como literatura de migração ou inseri-la na categoria de literatura de minorias na Alemanha. Aproximações que consideram sua obra a partir de um cenário de globalização cultural, transculturalidade e hibridismo das Literaturas do Mundo parecem ser mais adequadas. A intenção de discutir a obra de Tawada sob essa perspectiva alinha-se aos discursos pós-coloniais da Literatura Comparada. Dessa maneira, torna-se possível afastar-se de uma definição reducionista, que tende a restringir sua obra, como observado em alguns estudos interculturais germanísticos. A proposta deste capítulo é refletir a partir de dois vetores: o primeiro refere-se aos próprios escritores — que ultrapassam a simplista diferenciação entre nacional e estrangeiro, escrevem em contextos de migração, mas não necessariamente sobre a migração, e refletem sobre a língua, a cultura, entre outros aspectos; o segundo refere-se à evolução dos estudos em Literatura Comparada e Estudos Culturais — que tendem a analisar a literatura não mais a partir de um cânone europeu ou de países do primeiro mundo, mas destacando polisistemas, polilogias e transculturalidade, entre outros. O ponto de convergência entre esses dois vetores evidencia a necessidade de reformulação de conceitos e termos mais adequados à profunda transformação que esses autores provocam em um contexto de globalização.

A teoria pós-colonial ampliou os horizontes nos Estudos Culturais e na Literatura Comparada. Intelectuais provenientes de contextos coloniais, como Edward Said, discutem a migração da Teoria Literária de um contexto para outro, geralmente do colonial para o pós-colonial, e as transformações que ocorrem ao serem aplicadas nesses diferentes cenários, processo inevitável devido às diferenças culturais, históricas, sociais, econômicas e políticas. Ao ser transposta para um novo ambiente, a teoria é submetida a singularidades que não podem ser ignoradas. Esse contato ou fricção deve gerar um diálogo capaz de construir novos conhecimentos. Said (1983) argumenta que uma leitura jamais é neutra ou inocente; cada texto carrega marcas profundas de seu local de origem, de modo que uma teoria que se propõe a examinar

uma obra não deve desconsiderar esse local. A teoria, ao buscar ser abrangente, pode ignorar o motivo de sua aplicação em uma nova cultura, seja para analisar ou compreender o contexto cultural em que está inserida. Assim, é necessário atentar-se para o fato de que qualquer produção cultural ou histórica deve ser analisada de maneira contextualizada.

As correntes dos estudos literários em meados do século XX baseavam-se em um fundo imanentista. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma busca intensa por modelos que se opusessem aos totalitarismos impostos em diversos países europeus. Na Alemanha, por exemplo, o Nacional-Socialismo demonstrou uma brutalidade desumana na lógica do nacionalismo, exacerbando a literatura nacional em detrimento de obras que ultrapassavam as fronteiras alemãs. Essa busca por uma compreensão do fenômeno literário resultou na criação de modelos generalizados e extensivos. Segundo Coutinho (in Jobim, 2020, p. 41), "a palavra de ordem nessa época era a construção de leis ou regras que fossem válidas em quaisquer instâncias e servissem para explicar o produto, sem levar em conta diferenças específicas". Nesse contexto, Auerbach (Auerbach, 2015) revisita o conceito de *Weltliteratur* [Literaturas do Mundo].

O termo "Weltliteratur" surge originalmente nas correspondências, comentários e resenhas de Goethe. Para Goethe, "a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas (...). A literatura nacional não significa grande coisa; a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época" (Eckermann, 1950, p. 15). Naquele momento, a Alemanha ainda não era uma nação unificada — seu processo de formação como estado nacional ocorreu apenas em 1871. Os estados alemães estavam envolvidos em movimentos patrióticos num contexto de resistência à dominação francesa. Assim, tomado por Goethe num sentido de universalidade e em forte reação ao eurocentrismo dos estudos literários tradicionais, o termo foi utilizado como um conceito de circulação e leitura literária, trazendo consigo uma ideia de inclusão e ampliação das fronteiras culturais e nacionais.

Ao contrário da formulação original do conceito de *Weltliteratur* por Goethe, Auerbach (1952) retoma o termo considerando-o dentro de um campo dinâmico, caracterizado por transformações culturais, linguísticas e acadêmicas. Através de

Erich Auerbach, começou-se a desenvolver uma abordagem literária sem uma morada fixa. Durante o período entre as guerras, diversas teorias foram deturpadas e utilizadas em prol de regimes totalitários e ditatoriais. Nesse contexto, Auerbach, em um esforço para repensar a maneira de enxergar a literatura e como ela é percebida, resgata o termo de forma contextualizada, levando em conta a perseguição dos dissidentes sob o "Reich" Nacional-Socialista. Para Ette, "nesse ponto vital, a estética filológica de Auerbach estava profundamente enraizada em sua ética historicamente moldada, apoiada por seu saber viver [LebensWissen] e saber sobreviver [ÜberLebensWissen]" (Ette, 2017, p. 43). Ette (2017), consciente das limitações do termo em Auerbach e da dificuldade deste em pensar a literatura fora do contexto europeu, oferece uma crítica à forma totalizadora que o autor sugere ao conceito.

Diversos modelos críticos foram desenvolvidos na Teoria Literária, frequentemente com uma abordagem de universalidade ou totalização. Na tentativa de adequar-se à demanda científica das instituições acadêmicas, esses modelos acabaram por reduzir o sentido original de reflexão inerente à própria literatura. No entanto, observa-se que há um contexto subjacente a esses modelos. A partir dessa percepção e aprofundando o conceito, Ottmar Ette (2017) explora um extenso conjunto de textos, desde Bartolomé de las Casas e Alexander von Humboldt até Guillaume-Thomas Raynal, José Martí, Édouard Glissant, Amin Maalouf, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Mario Vargas Llosa e Yoko Tawada, com o intuito de propor uma reflexão mais abrangente sobre o termo *Weltliteratur*. Com base nessa perspectiva, que considera tanto o uso anterior do conceito quanto uma análise mais profunda das questões contemporâneas, especialmente no que tange à globalização, Ette (2017) expande o conceito e o apresenta como uma ferramenta de análise para os complexos contextos literários atuais.

2.1 Fractais do mundo: Literaturas do Mundo para Ottmar Ette

Em *Fractais do Mundo: um caminho pelas Literaturas do Mundo* (2017), Ottmar Ette realiza uma retomada histórica do termo *Weltliteratur*, começando pelos autores Goethe e Auerbach. O livro também menciona autores contemporâneos, como Pascale Casanova e David Damrosch, que trabalharam o conceito em textos mais recentes. A principal crítica que Ette (2017) apresenta é dirigida às abordagens de Casanova (2004) e Damrosch (2003), atualmente referências no estudo de *Weltliteratur*. Segundo Ette, essas abordagens se concentram nas obras canônicas e

em autores notáveis principalmente sob a ótica de estudiosos europeus. Em suas propostas, observa-se uma tendência de classificar a literatura mundial conforme a proximidade ou distância em relação a um centro literário dominante. "Ambos partilham", segundo Ette (2017, p. 46), "a tendência de conceber a *Weltliteratur* como uma unidade e de a apresentar em uma cartografia contínua e ininterrupta, para a qual acreditam poder indicar meridianos de referência claros em cada caso". Para Ette, é essencial reformular o conceito em direção a uma "filologia multilógica", que busque uma ampla variedade de literaturas, vozes e tradições culturais. Isso envolve considerar as interações e influências mútuas entre literaturas e culturas ao redor do mundo, promovendo uma compreensão mais inclusiva e diversificada da literatura global. Assim, destaca-se a importância de adotar essa abordagem para contemplar a riqueza da produção literária mundial e as complexas conexões culturais que entrelaçam diferentes literaturas.

A reflexão proposta por Ette (2005, 2012, 2017) tem raízes na filologia românica e nas pesquisas sobre Literaturas em Trânsito. Ele desloca o foco de análise dos estudos centrados na Europa para a América Latina, visando integrar a literatura latino-americana em um contexto global. Em *TransÁrea: uma história literária da globalização* (2012), Ette apresenta uma síntese de sua visão da literatura no cenário global, imerso no processo de globalização. Nesse contexto, ele considera a história mundial dos últimos séculos como uma narrativa composta por quatro fases de globalização acelerada, cada uma caracterizada por seus próprios símbolos, textos e aspectos culturais.

A primeira fase de globalização acelerada é a da expansão espanhola para as Américas, na qual três línguas europeias — português, espanhol e latim — foram introduzidas nas novas terras descobertas, assim como em regiões africanas e asiáticas. Esta fase é caracterizada por uma escala política global e tem como símbolo marcante a caravela. A segunda fase da globalização acelerada, que se estende de 1750 a 1850, é marcada pela imposição do francês e do inglês, línguas das principais potências deste segundo impulso. Durante este período, exploradores como Bougainville e Cook alcançaram os últimos lugares ainda desconhecidos do mapa-múndi com a ajuda de fragatas. "Na Alemanha, na época de Goethe, também se observa uma fase de proliferação de composições com o afixo *Welt*, o que demonstra uma nova consciência de um pensamento global" (ETTE, 2012, p. 14). A terceira fase

é marcada pela expansão dos EUA — o primeiro poder hegemônico não europeu na disputa pelas riquezas do planeta — para o Caribe e o Pacífico, abrangendo o período de 1860 até o fim da Primeira Guerra Mundial. Nesta fase, nenhuma outra língua europeia é acrescentada, e seu símbolo é o barco a vapor. A quarta fase, que se inicia nos anos 1980 e se estende até a atualidade, representa o período de globalização contemporânea, caracterizado por uma crescente sensibilidade em relação ao outro e pela definição da Europa e dos Estados Unidos como poderes hegemônicos mundiais.

Ette enfatiza a região caribenha ao apresentar um exemplo de texto que oscila entre literatura e ciência: *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco* (1987), de Fernando Ortiz, publicado originalmente em 1940. Ortiz introduz o conceito de cubanidade, contrapondo-o a uma definição fixa e estabelecida de identidade nacional, e propõe que a identidade deve ser entendida como vetorialmente determinada por meio de cruzamentos e movimentos culturais. A partir da perspectiva de Ortiz (1987), que concebe Cuba como um campo transatlântico de tensão entre Europa, África e América, Ette ilustra uma forma de refletir sobre a cultura e demonstra como a *Weltliteratur* pode funcionar como um arcabouço complexo, permitindo uma abordagem do mapa mundial sob uma perspectiva poliperspectiva e polilógica. Em contraste com as propostas de Casanova e Damrosch, Ette (2017) rejeita a definição da literatura a partir de um ponto fixo, seja ele a Europa ou uma literatura nacional específica, argumentando que os textos de muitos autores se desdobram em um campo dinâmico que reflete um mundo em operação desde o século XVI, no contexto da primeira fase da globalização acelerada, e que segue uma dinâmica de vetorização.

Um segundo exemplo apresentado por Ette (2017) é o livro *La expresión americana* (1993), de José Lezama Lima. Na obra, Lima realiza uma análise da História Americana a partir de imagens construídas por aqueles que vivenciaram esse passado, examinando clássicos literários, gráficos, testemunhos orais e escritos que representam a História como um ente vivo. Dessa forma, não são simplesmente apresentados elementos culturais adicionais, mas uma totalidade aberta e crítica de lógicas relacionais. Com esse exemplo, Ette demonstra uma abordagem que transcende uma lógica translacional e espacial, favorecendo o movimento e o mapeamento móvel em vez de uma territorialização e fronteiras fixas. A argumentação

de Ette (2017) revela que cada uma das fases da globalização acelerada dá forma à seguinte e sugere que a *Weltliteratur* pode ser uma ferramenta de análise eficaz tanto para textos contemporâneos com bases híbridas quanto para textos antigos.

O autor reinterpreta o conceito de *Weltliteratur* ao se distanciar dos padrões rizomáticos, aproximando-o da globalização contemporânea e utilizando o fractal como uma imagem e metáfora adequadas para descrever o processo contínuo de translações de línguas e culturas. A proposta vai além de simplesmente alinhar a história literária com a globalização e a percepção de transrealismo em uma escala global; busca também fornecer uma ferramenta de identificação e análise para contextualizar textos em nível teórico a partir de uma leitura detalhada e distanciada. Tal como um fractal, uma figura geométrica cujas partes repetem o todo, as pequenas entidades interconectadas representam as diferentes literaturas ao redor do mundo. Qualquer tentativa de isolar uma parte do fractal, ou seja, de desvincular a literatura de seu contexto histórico, social e cultural, está destinada ao fracasso.

A partir dos questionamentos sobre *Weltliteratur* desde sua conceituação inicial, passando pelo debate mais atual e a apresentação de exemplos que evidenciam diferentes formas de reflexão sobre a cultura e a literatura, Ette (2017), com a ideia de TransÁrea, propõe uma configuração teórica que explora literaturas em uma escala global, fundamentada em princípios de transdisciplinaridade, transcultura, translinguagem, transmidialidade, transtemporalidade e transespacialidade.

Trata-se de movimentos transculturais que atravessam diferentes culturas e línguas em um processo tradutório infinito entre pólos diferentes que, por sua vez, mudam constantemente, exatamente por estarem vinculados a processos tradutórios que se renovam infinitamente (ETTE, 2005, p. 102).

Dessa forma, retomamos ao ponto central: a reflexão sobre a necessidade de revisitar conceitos literários dada a hibridização de textos contemporâneos que já não correspondem a uma forma fixa e estanque de produção literária. As possíveis classificações de autores como Yoko Tawada, por vezes, remontam um padrão de análise vinda de países hegemônicos, afastando-a ou aproximando-a de um cânone literário europeu. A autora é, então, o objeto de análise para compreendermos como sua obra não deveria ser analisada a partir de um meridiano literário, mas talvez pensada a partir da reformulação de *Weltliteratur* proposta por Ottmar Ette.

2.2 Yoko Tawada: através do fractal do mundo

A escritora Yoko Tawada, sendo uma japonesa que vive na Alemanha, transcende fronteiras linguísticas, culturais e geográficas tanto de forma metafórica quanto concreta. Ela transmite semelhanças e diferenças culturais ao navegar entre os idiomas, possibilitando reflexões a partir de sua perspectiva e vivência únicas. Nascida no Japão em 1960, Tawada reside na Alemanha desde os anos 1980, primeiro em Hamburgo e depois em Berlim, além de manter uma constante atividade de viagens pelo mundo. Sua obra parece inaugurar um novo horizonte na literatura alemã dos últimos vinte anos. Refletir sobre o espaço ocupado pela autora é uma tarefa complexa, pois desde suas primeiras obras, como *Nur da wo du bist da ist nichts* (TAWADA, 1987), Tawada questiona a definição de espaços, lugares e tempos em sua escrita, expressando de diversas formas a pluralidade de culturas.

Tawada se inscreve na categoria de escritores imigrantes na Alemanha, mas sua abordagem da migração e da globalização parece inaugurar um novo horizonte ideológico. Muitos escritores migrantes, especialmente até 1989, frequentemente adotavam um relato testemunhal, focando em suas experiências e no confronto com o outro, enquanto questões formais e estéticas eram frequentemente relegadas a um segundo plano (ESSELBORN, 2007). Em contraste, a obra de Tawada não busca criticar a modernidade em seu contexto de migração; pelo contrário, revela uma fascinação por um espaço sem fronteiras, caracterizado por movimentos incessantes e expedições etnológicas, com uma apreciação analítica e comparativa das culturas. Seus textos não apresentam conotações negativas da cultura de contato. O infamiliar é abordado de maneira analítica, sem recorrer a uma exaltação ingênua ou ideológica em favor de uma globalização entendida como um espaço libertário ou de libertação.

Nesse contexto, a Alemanha, ao contrário de muitos países, teve uma experiência singular com relação aos estrangeiros a partir dos anos 60, devido à sua situação política e geopolítica no pós-Segunda Guerra Mundial. A produção na Alemanha Ocidental cresceu significativamente após o fim da guerra, gerando uma demanda por mão de obra que superava a oferta disponível. Em 30 de outubro de 1961, foi assinado o "Acordo de recrutamento" na então capital Bonn, entre a Alemanha Ocidental e a Turquia. Este tratado bilateral visava trazer trabalhadores turcos saudáveis e solteiros para a Alemanha, tendo um impacto profundo na demografia alemã nas décadas seguintes. Antes deste acordo, a Alemanha já havia

firmado tratados similares com a Itália (1955) e a Espanha (1960). Após a Turquia, e até 1968, acordos de recrutamento também foram estabelecidos com Marrocos, Portugal, Tunísia e a então Iugoslávia (PREVEZANOS, 2016). Assim, a migração para a Alemanha não provinha de ex-colônias, como era o caso da França e da Grã-Bretanha, e a literatura dos imigrantes não se originava de estrangeiros cuja migração tinha motivações coloniais ou econômicas diretas.

O caso de Tawada é distinto. Após se formar em Teoria da Literatura com ênfase em Literatura Russa na Universidade de Waseda, em Tóquio, em 1982, ela embarca em um navio para a costa leste da Sibéria e, em seguida, viaja pelo trem transiberiano rumo à Europa. Na Alemanha, em Hamburgo, inicia seus estudos em Germanística. Assim, Tawada é uma imigrante intelectual cuja migração possui fins acadêmicos. Um aspecto relevante é que, quando questionada sobre a chamada “literatura de imigrantes”, Tawada afirma não se reconhecer nessa definição (KURITA, 2015, p. 34). O espaço que sua escrita talvez ocupe é, precisamente, o da fronteira, oferecendo uma reflexão sobre esse conceito e suas derivações. Diferente de escritores forçados ao exílio, ou daqueles que carregam em sua história o exílio de seus antepassados, ou ainda que imigraram como força de trabalho, Tawada opta ativamente por permanecer nesse espaço fronteiro: “Não quero atravessar a fenda que existe entre duas línguas. Eu quero viver lá” (TAWADA apud TYERNEY, 2010, p. 108).

Tawada descreve sua migração do Japão para a Alemanha como fortuita, apresentando-a como uma viagem individual e não acompanhada por um disfarce romantizado ou uma explicação precisa. Ela expressa diretamente sua experiência de migração sem justificar de maneira detalhada a escolha de Hamburgo como sua cidade de instalação, apesar de sua formação em Literatura Russa. A sociologia das migrações sugere que essas movimentações não seguem uma única lógica, inserindo-se em determinantes coletivos. Em migrações voluntárias de intelectuais, o domínio da língua do país anfitrião é frequentemente considerado um pré-requisito. No caso de Tawada, a língua se configura como um catalisador essencial para sua escrita.

Dentro desse contexto, a obra de Tawada se distingue não apenas pelas especificidades culturais, mas também pela consciência crítica que demonstra em relação aos valores dos sistemas gráficos. A escrita de Tawada aproveita esses

sistemas de maneira às vezes lúdica, mas sempre profunda. Para a autora, a língua não é vista meramente como um veículo de pensamento ou uma transcrição do oral, mas como uma manifestação quase totalmente autônoma, que se desenvolve a partir da relação ou comparação entre a língua falada e seu sistema gráfico.

Desde seus primeiros textos, Tawada explora a reflexão sobre as línguas e a escrita, evidenciando a consciência crítica em relação às diferenças entre os sistemas gráficos das línguas alemã e japonesa. Em suas obras iniciais, já se observa o debate entre o alfabeto latino e o sistema gráfico japonês. Essa reflexão não se limita apenas à análise da língua alemã, mas também se estende às repercussões no japonês, uma língua que, em seus escritos, gradualmente parece se tornar estrangeira.

É a partir da complexa relação estabelecida entre os sistemas de signos e estruturas linguísticas que Tawada, por vezes, distingue o Oriente do Ocidente. Trata-se, portanto, de algo além de um mero jogo de palavras ou de um relato das diferenças. A compreensão das particularidades de cada sistema não é apresentada de forma estável e definitiva, mas como um meio para revelar o outro, o infamiliar e o estrangeiro, possibilitando uma consciência de si. A abordagem das letras de palavras em uma língua estrangeira como entidades, considerando as relações entre fonemas e grafemas, amplia as possibilidades de brincar com a língua. Esse processo não é apenas um jogo, mas também uma análise cultural, na tentativa de perceber símbolos do alfabeto latino como se fossem ideogramas japoneses.

Sou certamente uma das poucas escritoras na Europa que se pergunta frequentemente se uma língua europeia poderia ser escrita em uma escrita diferente. Escrever poesia em ideogramas europeus: trata-se de um projeto artístico que ainda não realizei, mas que já tem influência na minha escrita ² TAWADA em BUSCH, 2008, p. 85).

Entre os sistemas e línguas, além da detecção por parte de Tawada, há uma significativa dimensão imaginativa. O leitor frequentemente tem a impressão de que um segredo é revelado quando uma semelhança ou diferença entre os sistemas é descoberta, ou quando uma palavra revela novas significâncias potenciais.

² Ich bin sicher eine der wenigen Autorinnen in Europa, die sich oft fragt, ob man eine europäische Sprache auch in einer anderen Schrift schreiben könnte. Dichten in europäischen Ideogrammen: Das ist ein Kunstprojekt, das ich bis jetzt noch nicht realisiert habe, das aber bereits auf mein Schreiben Einfluss hat.

Na minha escrita, frequentemente me inspiro por palavras alemãs como *Stern-kunde*, *Schrift-steller*, *Fern-seher*. Eu tinha a impressão que se havia pego emprestado dois ou três ideogramas antigos do alemão para formar uma nova palavra. Os pilares das palavras alemãs compõem, para mim, um caractere de ideogramas que parecem ser fundamentais para minha escrita³ (TAWADA em BUSCH, 2008, p. 88).

Mesmo que na escrita de Tawada essa percepção ideográfica seja, de certa forma, subjetiva e não científica, ela é produtiva dentro da leitura. A relação criativa e deliberadamente inadequada dos signos direciona a reflexão para o próprio sistema do leitor e para outros sistemas linguísticos. Esse movimento de afastar ou aproximar a língua estrangeira de outra língua gera uma fricção que permite um olhar sobre hábitos e convenções de uso dessa língua. Permite uma suspensão temporária do uso rotineiro da língua, promovendo um aprendizado renovado, como se estivéssemos diante de uma língua estrangeira. Frente às imperfeições, incompletudes e permeabilidades da língua familiar, surge também o estrangeiro. A percepção do infamiliar emerge das dificuldades da língua que é familiar para nós, mas que é estrangeira para o outro. Quando o familiar de repente parece estranho e o estranho se torna familiar; quando palavras que acreditamos conhecer abrem-se para outros sentidos, a língua familiar transforma-se em algo estranho.

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).

Na tradução, Tawada observa um fenômeno similar. Ela analisa a tradução não como um símbolo de perda, mas como uma ferramenta de exploração de elementos culturais e linguísticos, oferecendo liberdade. Para a autora, as línguas são dinamizadas através da confrontação, revelando reciprocidades, lacunas e jogos complementares. Em uma entrevista ao Museu de Arte Moderna de Louisiana, Tawada discute um experimento e as dificuldades de escrever um livro simultaneamente em dois idiomas, relatando:

(...) pensei em escrever um livro em duas línguas ao mesmo tempo (...)
Primeiro escrevi uma coisa em japonês, quando li tudo em alemão, alguma

³ In meinem Schreiben wurde ich immer wieder von den deutschen Wörtern wie “Stern-kunde”, “Schrift-steller” oder “Fern-seher” inspiriert. Sie kamen mir vor, als hätte man zwei uralte germanische Ideogramme miteinander verbunden, um ein neues Wort zu bilden [...] [D]ie Bausteine der deutschen Wörter enthalten für mich einen ideographischen Charakter, der für mein Schreiben elementar zu sein scheint.

coisa estava errada. Depois corriji-o, depois corriji uma coisa na versão japonesa, depois a versão japonesa estava toda esquisita. Depois corriji a versão japonesa, mas depois a versão alemã era estranha⁴.

A atenção que Tawada dedica à pluralidade das línguas é um aspecto central em sua obra, abrangendo não apenas a teorização sobre tradução, mas também a reflexão sobre a presença da tradução dentro de suas narrativas ficcionais. Esse enfoque permite que sua obra se inscreva em uma dimensão singular da globalização, alicerçada na ciência das diferenças culturais e no movimento contínuo de confronto com o outro. A tradução não é vista por Tawada como um mero ato de transposição, mas como um meio dinâmico de revelação e negociação cultural. Essa abordagem enfatiza a globalização não apenas como um processo de intercâmbio cultural, mas como um espaço de constante confrontação e adaptação, onde as diferenças são exploradas e integradas de forma produtiva.

O livro de contos *Überseetzungen: Retrato de uma língua e outras criações* (TAWADA, 2019) ilustra a interconexão entre alteridade humana e linguística em um contexto globalizado. Dividida em três partes – Línguas Euroasiáticas, Línguas Sul-Africanas e Línguas Norte-Americanas –, a coleção explora, através de seus contos, os movimentos linguísticos e geográficos, trazendo à tona reflexões sobre a natureza da comunicação e o ato de viajar.

Tawada utiliza a mobilidade e as variações linguísticas como uma lente para examinar temas mais amplos como identidade, espaço e política. Cada conto oferece uma meditação sobre como as línguas não apenas atravessam fronteiras físicas, mas também moldam e redefinem as percepções culturais e pessoais. Os jogos e a virtuosidade linguística presentes na obra não são meramente experimentais, mas servem para aprofundar uma dialética que reflete sobre a Europa e a Ásia, questionando e reavaliando conceitos de fronteiras e identidade, especialmente dentro do contexto europeu e alemão.

A obra de Yoko Tawada muitas vezes adota uma abordagem irônica ao contornar argumentações abertamente políticas, ao mesmo tempo que explora o

⁴ Ich habe gedacht, dass ich in zwei Sprachen gleichzeitig ein Buch schreiben möchte(...) ich habe zuerst etwas auf Japanisch geschrieben, als ich alles auf Deutsch gelesen habe, stimmt etwas nicht. Dann habe ich das korrigiert, dann in die japanische Version auch etwas korrigiert, dann war die japanische Version ganz komisch. Ich habe dann die japanische Version korrigiert, aber dann war die deutsche Version komisch. Entrevista concedida em agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA>. Acesso em 13 out. de 2023.

cerne do debate sobre a dissolução de fronteiras internas, apresentadas como ilusórias. Tawada não busca a desconstrução direta de estereótipos asiáticos ou japoneses para apresentar sua cultura de forma autorreflexiva. Em vez disso, seus textos oferecem uma visão complexa da língua e da história japonesa, ao mesmo tempo que engendram um olhar singular sobre a relação entre o Japão e a Europa.

Nos relatos de Tawada, a cultura japonesa não é simplesmente exposta ou defendida, mas é entrelaçada com uma visão crítica sobre a Europa. Essa interseção resulta em uma combinação de perspectivas que destaca as diferenças culturais de maneira inovadora. Em suas narrativas, a autora utiliza estudos históricos e antropológicos como ferramentas para construir um olhar que permite ver a Europa através da lente japonesa, assim como o Oriente a partir do Ocidente.

Os processos formadores da nação, as tradições, os mitos e os fatos culturais são analisados sob a perspectiva europeia, criando um espaço de reflexão sobre as construções culturais e a dinâmica entre as duas regiões. Tawada propõe, assim, um exame das fronteiras culturais e das identidades através de uma perspectiva que é simultaneamente localizada e transcultural, revelando as complexidades das interações interculturais no contexto da globalização contemporânea.

Os questionamentos propostos pela autora na literatura constituem uma contribuição riquíssima para a compreensão do espaço e da história no mundo globalizado. Muitas pesquisas acadêmicas, que inicialmente se concentravam exclusivamente em aspectos linguísticos, têm se voltado, nos estudos mais recentes, para uma abertura e compreensão dos debates históricos e políticos levantados pela autora. O debate sobre a hibridização de culturas que compartilham o mesmo espaço geográfico, abordado em sua obra, enriquece o diálogo e aprofunda as discussões sobre as teorias mais recentes no campo literário.

O olhar crítico da autora sobre a Europa é uma maneira de refletir sobre um espaço estruturado, mas não uniforme ou transparente. Em seu texto *Wo Europa anfängt?* [Onde começa a Europa?] (TAWADA, 2006), ela explora o conceito de fronteiras como onipresentes, mas ilusórias. As considerações geopolíticas, especialmente no que se refere à Ásia, são evidenciadas nesse texto, abordando tanto as fronteiras internas quanto as externas.

A Europa não começa em Moscou, começa antes. Olhei pela janela e vi uma placa da altura de um homem, com duas setas desenhadas e as palavras "Europa" e "Ásia" por baixo. Estava no meio do prado, como um solitário funcionário da alfândega. "Já estamos na Europa!", chamei a Masha, que bebia chá junto ao compartimento./ "Sim, para lá dos Urais é tudo Europa", respondeu ela impassível, como se nada significasse, e continuou a beber o seu chá./ Dirigi-me a um francês, o único estrangeiro no carro além de mim, e disse-lhe que a Europa não começava em Moscou. Ele riu um pouco e disse: "Moscou não é a Europa"⁵ [tradução minha] (TAWADA, 2006, p. 84-85).

Publicado originalmente em 1988, *Wo Europa anfängt* alterna entre um diário de viagens e visões oníricas, relatando o percurso da autora/narradora no trem transiberiano que atravessa a parte mais oriental da Rússia até Moscou. Este trem realiza a travessia entre a Ásia e a Europa, e a fronteira é retratada como uma cena vivida pela autora. Simultaneamente, o texto marca o início dos questionamentos geopolíticos que virão a ser centrais na carreira da autora.

O debate sobre a Europa é posicionado no questionamento dos mapas geográficos e na necessidade de definição de um espaço como pertencente a uma nação e seu poder sobre esse território. Observa-se também uma característica importante da autora: sua obra ensaística e narrativa aparece fundida em um único texto. O cruzamento das fronteiras entre os gêneros literários parece estar em sintonia com a abordagem da autora, que questiona a existência de fronteiras geográficas.

No quadro múltiplo de possibilidades que a Literatura Comparada vem desenvolvendo, surgem com crescente vitalidade propostas como a de Ottmar Ette (2017), em sua visão da Weltliteratur e das "Literaturas sem morada fixa". Trata-se de uma literatura alinhada com o momento atual e que aborda as perspectivas contextualizadas do objeto literário em suas singularidades. Seja pelo surgimento de novos padrões de movimentos transreais, translinguais e transculturais, Yoko Tawada parece integrar a teorização que estudos comparatistas mais recentes vêm desenvolvendo. O intercâmbio com outras áreas do conhecimento e o entrecruzamento promovido pela disciplina de literatura comparada revelam que

⁵ Europa fängt nicht erst in Moskau an, sondern schon vorher. Ich blickte aus dem Fenster und sah ein mannshohes Schild, auf dem zwei Pfeile gezeichnet waren und darunter jeweils die Worte „Europa“ und „Asien“. Es stand mitten auf der Wiese wie ein einsamer Zollbeamter. „Wir sind schon in Europa!“ rief ich zu Mascha, die am Abteil Tee trank./ „Ja, hinter dem Ural ist alles Europa“, antwortete sie ungerührt, als ob es nicht zu bedeuten hätte, und trank ihren Tee weiter./ Ich ging zu einem Franzosen, dem einzigen Ausländer im Wagen außer mir, und erzählte ihm, dass Europa nicht erst in Moskau anfinge. Er lachte kurz und sagte: Moskau sei NICHT Europa.

apenas a partir dessa constelação de abordagens é possível traçar uma cartografia do comparatismo.

Uma obra que só pode ser apreendida por uma espécie de "escrever entre mundos", ou nas palavras de Ette (2018, p. 17), "em vetorizações de proveniência variada e que atua de forma transreal". Trata-se de uma abordagem que enxerga nas constantes travessias e cruzamentos de diferentes espaços, níveis temporais e mídias um potencial de análise literária, integrado aos estudos culturais.

Na Europa, onde os constantes debates sobre migração definem eleições e políticas públicas, a reflexão tawadiana sobre a percepção geopolítica emerge como um foco desde os primeiros textos. Como um espaço que, por vezes, revela insensibilidade em relação ao estrangeiro e cuja percepção no contexto globalizado frequentemente falha em reconhecer os movimentos migratórios como fenômenos naturais, a escrita de Tawada pode provocar um debate crucial sobre o conceito de espaço na Europa.

A Alemanha representa um ponto de vista a partir do qual a autora observa o mundo. Assim, a partir da Europa — que, por vezes serve como um local central de encontro de diferentes culturas — está instalada uma autora que amplia as relações entre a Alemanha e o Japão, entre Ocidente e Oriente. A partir de sua produção literária, Tawada se inscreve na literatura alemã, mas principalmente na *Weltliteratur*. Embora rejeite uma ancoragem em uma categoria literária fixa, misturando línguas e apagando fronteiras, também sublinha seu parentesco com autores de língua alemã, mostrando-se profundamente conectada com a conceituação de *Weltliteratur*.

Adentrando a obra teatral de Tawada, foco desta dissertação, busca-se na próxima subseção um panorama das obras dramáticas em relação às suas temáticas. O objetivo é construir um caminho que exemplifique as polilógicas e polissemias da escrita tawadiana, corroborando a discussão precedente sobre o conceito de *Weltliteratur* e o diálogo que a autora incita por meio de sua produção.

2.3 Meu dedo mindinho era uma palavra: a dramaturgia de Yoko Tawada

Lançado em 2013, o livro *Mein kleiner Zeh war ein Wort* [Meu dedo mindinho era uma palavra] reúne as 12 peças de teatro escritas por Yoko Tawada. São elas: *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt; Wie der Wind in Ei; Orpheus oder Izanagi. Till; Sancho Pansa; Schwarzeis; Pulverschrift Berlin; Ich wollte nur Geld, bekam aber*

die Wahrheit, Was ändert der Regen an unserem Leben?; Dejima; Mein kleiner Zeh war ein Wort, Kafka Kaikoku; e Mammalia in Babel. As peças conduzem o leitor a viagens aventureiras, não necessariamente para locais distantes, mas para um mundo de sonhos, mesmo quando situadas em contextos corriqueiros e no próprio idioma. Os textos apresentam figuras como animais, plantas, fantasmas, corpos, pessoas e vozes. Os temas são abordados de forma leve — embora algumas reflexões sejam profundas e complexas —, concreta e filosófica, oferecendo um convite para repensar imagens, a língua e o nosso cotidiano.

As peças de teatro de Yoko Tawada estabelecem um diálogo com diversas temáticas também abordadas em seus romances, contos, ensaios e trabalhos acadêmicos. Em suas obras dramáticas, destacam-se especialmente: o jogo de idiomas; a busca por identidade nos interstícios das relações de gênero; a forma intercultural de escrita; e o processo de escrita que tenta conectar a herança comum da Europa e da Ásia (KORIAN, 2009).

Alguns elementos recorrentes são observados nas obras dramáticas de Yoko Tawada. Em suas peças, os personagens raramente possuem nomes próprios; em vez disso, são frequentemente identificados por sua profissão (como poeta, tradutor, escritora), sua relação familiar (irmão, irmã, cunhada), sua função na trama (vizinho), nomes genéricos (criança), nomes de animais (urso, cachorro) ou referências a personagens literários e mitológicos (Sancho Panza, Gregor Samsa, Quixote, Orpheus, Izanagi, Eurydike e Izanami).

Esse uso de nomes parece criar uma sensação de “entidade” abstrata. Os personagens sem nome próprio parecem representar não indivíduos específicos, mas sim suas funções na peça ou suas relações familiares, caracterizando-se por um papel geral em vez de uma identidade individual. No caso de personagens literários, a escolha pode indicar uma intenção de releitura e uma perspectiva crítica que se situa na interseção entre culturas, oferecendo novos olhares sobre narrativas que fazem parte do cânone da literatura ocidental. Quanto aos personagens mitológicos, pode-se observar uma tentativa de aproximação de culturas, apresentando mitologias com narrativas paralelas, apesar das distâncias geográficas.

Outra característica marcante nas obras dramáticas de Yoko Tawada é a ausência de um enredo linear e a desconstrução das relações tradicionais de tempo e espaço. As peças frequentemente apresentam uma série de cenas que não se

conectam de maneira linear, o que desafia a noção convencional de narrativa. Isso resulta em uma experiência de leitura em que a sequência de eventos, a passagem do tempo e os locais onde a ação ocorre não são claramente definidos.

Por exemplo, na peça *Till*, observa-se a coexistência de duas sequências de cenas que se desenrolam simultaneamente em contextos temporais e espaciais distintos: uma ambientada na Prússia medieval e outra no Japão moderno. Essa técnica cria uma narrativa fragmentada que explora as intersecções e sobreposições entre diferentes mundos e períodos, enfatizando a fluidez e a relatividade das dimensões temporais e espaciais.

A zoomorfia e a presença de animais são características marcantes em várias peças de Yoko Tawada. Os protagonistas, frequentemente animais, demonstram consciência de sua condição e participam ativamente dos diálogos. Essa abordagem é paralela ao que se observa em outras obras da autora, como *Memórias de um Urso Polar*, onde animais narram suas próprias experiências e vidas.

Nos textos de Tawada, os animais são inseridos em contextos que dialogam com questões ambientais, refletindo uma temática recorrente em sua obra. Muitas vezes, esses animais oferecem uma perspectiva alternativa e crítica sobre a moral humana, bem como satirizam fenômenos sociais. Ao adotar a voz de seres não-humanos, Tawada não só promove a empatia por esses seres, mas também argumenta em nome dos que frequentemente são considerados “sem-fala” nas discussões ambientais. A representação de animais como protagonistas permite à autora explorar e questionar aspectos da condição humana e da relação entre humanos e o meio ambiente de uma maneira inovadora e provocativa.

O uso de múltiplas línguas é talvez a característica mais marcante para o leitor ao abrir o livro de peças de teatro de Yoko Tawada. As páginas, repletas de ideogramas da língua japonesa ao lado do texto em alemão, causam uma impressão profunda. Muitas vezes, o próprio título das peças revela o uso simultâneo das línguas, demonstrando uma abordagem livre e inovadora. Para leitores que não dominam ambos os idiomas, o primeiro estranhamento só é dissolvido quando se percebe que essa escolha é intencional e que nem tudo no texto visa uma compreensão completa.

A peça de teatro, enquanto performance, carrega nuances que vão além da leitura textual. A compreensão é enriquecida através da interpretação corporal, do desenho de voz e da atuação. Tawada utiliza as múltiplas línguas para criar um

espaço dramático onde as nuances linguísticas contribuem para a construção de significados e atmosferas, refletindo uma dimensão performática que transcende o texto escrito e envolve a experiência sensorial do público.

Outro aspecto notável é o uso de jogos de palavras, que muitas vezes envolvem o rearranjo da estrutura morfológica das palavras ou a separação de infixos para criar novos significados. Esses jogos não são apenas um recurso estilístico, mas também uma forma de explorar e refletir sobre as complexidades da linguagem. Em seu livro *Abenteuer der deutschen Grammatik*, Tawada se dedica a uma série de jogos e composições linguísticas, apresentando uma abordagem poética e experimental que desafia as convenções gramaticais e abre novas perspectivas sobre a linguagem. Esse aspecto da sua obra revela uma profunda exploração das potencialidades da língua e uma habilidade singular para brincar com suas estruturas e significados.

Diante da natureza múltipla e, sobretudo, híbrida da obra de Yoko Tawada, torna-se um desafio significativo encontrar na teoria comparada e nos estudos de dramaturgia conceitos adequados para uma análise completa de suas produções dramáticas. A obra de Tawada, tanto em seus ensaios quanto em suas peças teatrais, apresenta uma fusão complexa de elementos ficcionais e teóricos, bem como de vivências e observações culturais. Este entrelaçamento de diferentes esferas — linguísticas, culturais e metafísicas — não se restringe apenas à sua escrita ensaística, mas também se manifesta nas vozes e nas dinâmicas de seus personagens teatrais.

Os textos de Tawada frequentemente misturam teorias acadêmicas com experiências pessoais e observações culturais, produzindo um campo fértil para transformações e confusões metafísicas. Esta característica híbrida desafia a análise convencional, pois transcende as fronteiras entre ficção e ensaio e exige uma abordagem que considere a fluidez e a interconexão entre diferentes formas de expressão literária. Assim, a análise da obra dramática de Tawada deve se adaptar a essa multiplicidade, incorporando métodos que permitam a exploração da complexidade e da inovação presentes em seus textos.

A dramaturgia de Yoko Tawada reflete de maneira profunda e complexa as temáticas que a autora também explora em seus romances, contos e ensaios, assim como nos textos que se situam nas interseções desses gêneros. Em sua escrita, Tawada manifesta uma dissolução das fronteiras que definem o que é nacional ou

limítrofe, familiar ou estrangeiro, interno ou externo. Esse cenário cria uma complexidade adicional para o leitor, que muitas vezes enfrenta o desafio de compreender vozes que não oferecem orientações claras.

As peças de Tawada frequentemente apresentam falas fragmentadas, ilógicas e codificadas, desafiando o leitor a engajar com uma narrativa que não se conforma com estruturas tradicionais de compreensão e interpretação. Este aspecto da dramaturgia da autora sublinha a sua intenção de explorar e questionar as fronteiras linguísticas e culturais, criando um espaço literário que reflete a natureza fluida e multifacetada das identidades e das experiências humanas. Assim, a leitura das obras dramáticas de Tawada exige uma abordagem que reconheça e valorize a complexidade e a inovação presentes em sua escrita.

A análise da peça *A máscara de grou que brilha à noite* (Tawada, 2013, p. 9-36) pode encontrar pontos de contato significativos com o Teatro Nô, uma forma clássica de teatro japonês, conhecido por suas características estilísticas e estruturais únicas. Algumas seguintes aproximações podem ser consideradas.

Um dos elementos que aproxima a peça do Teatro Nô é apresentado logo no prólogo: “Na parede estão penduradas sete máscaras de animais: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, lobo e peixe” (TAWADA, 1993, p. 9). As máscaras do Teatro Nô, desenvolvidas durante o período Azuchi-Momoyama (1573-1603), são registradas em aproximadamente 60 tipos diferentes. Essas máscaras são consideradas expressões literais de uma verdade superior e conferem ao ator uma forma de vida mais elevada (BERTHOLD, 2010, p. 83).

A própria concepção das máscaras é uma obra de arte. Elas são esculpidas de forma a promover uma fusão entre o real e o fantástico, criando uma beleza sutil. Os atores, em parte devido ao uso das máscaras e à lentidão dos seus movimentos, assemelham-se a estátuas, e seus mantos sacerdotais se tornam objetos pictóricos. Em vez de utilizar um conjunto de imagens para expressar o estado de ânimo dos personagens, estabelece-se uma relação orgânica com as forças eternas do universo (SAKAI, 1970, p. 137). Dependendo do movimento do ator e do ângulo em que a máscara está posicionada, ela pode transmitir feições diferentes no palco.

Além das máscaras, o Teatro Nô compartilha outras características semelhantes com a temática tawadiana. Como descreve o pesquisador Sakai (1970, p. 137):

Um mundo povoado por deuses, fantasmas, espíritos, seres sobrenaturais, mundo noturno de sonho, de símbolo, que se comunica intuitivamente pela beleza oculta das coisas, mundo intemporal, onde a realidade não é empírica, que oferece problemas e não soluções, que repele a análise. Mundo onde os seres de carne e osso não existem e onde os personagens raramente têm individualidade.

Sobre essa citação, é relevante estabelecer algumas relações com a peça. As máscaras de animais aparecem na parte final da peça, momento em que as vozes se confundem e os personagens se transformam, assumindo essas entidades animais. Eles também passam a incorporar uma nova composição de seus nomes, com a adição dos nomes dos animais, como em “Vizinho como cachorro” [Nachbar als Hund]. Esses animais assumem o papel de espíritos que habitam os corpos presentes no palco. O simbolismo dos animais é significativo, pois cada um carrega um significado distinto em diferentes culturas. As vozes também evocam a presença da irmã morta, funcionando como um espírito e como a memória de alguém que se manifesta através das vozes de seus irmãos. Destaca-se, na citação, a observação de que os personagens raramente possuem individualidade, o que é evidenciado na peça. A troca de nomes sugere que a questão da identidade é um ponto central na análise da peça, que será discutido mais aprofundadamente na seção 3.3.

O uso de máscaras no Teatro Nô, que simbolizam personagens e emoções de forma estilizada e profunda, é refletido na peça de Tawada através da máscara de grou, evocando o simbolismo tradicional e aspectos etéreos da experiência humana. Tanto o Nô quanto a peça de Tawada compartilham uma estética poética e minimalista, utilizando elementos simbólicos e poéticos para explorar a expressão além da narrativa linear. Ambos abordam temas de transitoriedade e espiritualidade, misturando o real e o imaginário para investigar identidade e percepção cultural. A estrutura não linear e fragmentada da peça de Tawada, semelhante ao formato introspectivo do Nô, prioriza a criação de atmosferas em vez de uma trama convencional. Além disso, a interação entre texto, movimento e elementos visuais e sonoros na peça de Tawada reflete a imersiva e multifacetada experiência teatral típica do Teatro Nô.

Ao cruzar a fronteira imaginária entre o ocidente e o oriente, é possível identificar algumas características comuns entre o teatro ocidental e a obra de Tawada. O teatro do absurdo, um gênero dramático definido pelo crítico inglês Martin Esslin no final da década de 1950, oferece uma aproximação relevante. Esse teatro,

surgido no contexto pós-Segunda Guerra Mundial, caracteriza-se pela atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade, refletindo a perda de referências do homem moderno. Esslin (2018, p. 45) descreve o absurdo como a condição de ininteligibilidade que o homem moderno enfrenta diante de suas aspirações humanistas e da realidade que as contradiz frontalmente. A peça de Tawada, com sua exploração de temas semelhantes e sua abordagem não linear e fragmentada, ressoa com essas características ao explorar a comunicação, a identidade e a percepção em contextos culturais diversos.

A síntese anterior das temáticas e influências na dramaturgia de Tawada visa estabelecer um diálogo entre os estudos comparatistas e sua obra. Inserida em um contexto global e frequentemente citada como exemplo de movimentos literários distintos, a autora aborda questões complexas que transcendem definições simplistas e reducionistas. Este trabalho se concentra na análise de duas peças teatrais de Tawada: *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* [A máscara de grou que brilha à noite] (Tawada, 2013) e *Wie der Wind im Ei* [Como o vento no ovo] (Tawada, 2013, p. 34-62). Essas peças são examinadas dentro do contexto mais amplo da obra de Tawada, estabelecendo paralelos com outros textos da autora e buscando convergências que contribuam para uma análise inicial do conceito de *Weltliteratur*.

3. TRADUÇÃO E METAMORFOSE NA DRAMATURGIA DE TAWADA

Yoko Tawada é a grafia do nome da autora utilizada na capa de seus livros em alemão, enquanto 多和田葉子 é a utilizada na capa de seus livros em japonês. Trata-se da mesma escritora, mas com grafias diferentes, provenientes de sistemas de escrita alfabéticos e culturas distintas, como versões de nomes de uma única pessoa. Nascida no Japão, Tawada mudou-se para a Alemanha em 1982, onde passou a escrever também em alemão, além de manter sua produção literária em japonês. Sua atuação como escritora e tradutora é profundamente influenciada por essa experiência bicultural.

Como tradutora, Yoko Tawada é reconhecida por sua sensibilidade para capturar a essência e nuances das obras originais em seus textos traduzidos. Sua profunda compreensão das culturas japonesa e alemã, combinada com sua própria experiência como escritora em ambas as línguas, permite-lhe navegar pelas complexidades da tradução de forma única. Além disso, a própria experiência de Tawada como autora bilíngue e sua habilidade de transitar entre as línguas e culturas influenciam sua abordagem como tradutora.

Para além de sua língua materna, muitos autores escrevem em uma segunda língua e atuam como tradutores de seus próprios textos. Nas últimas décadas, observa-se um aumento tanto na prática da autotradução quanto na reflexão sobre esse processo, ambos reconhecidos pelos estudos de tradução. No caso de Tawada, suas reflexões ensaísticas acerca do processo tradutório borram as fronteiras entre a prosa literária e a reflexão acadêmica. Em relação à poesia de Tawada, em particular, Bettina Brandt a descreve como marcada por "técnicas experimentais de escrita relacionadas à tradução".

A poética de Tawada aponta para a reverberação e figuração das linguagens. Essas técnicas de escrita experimental relacionadas à tradução incluem, por exemplo, formas imaginativas de tradução literal e interlinear, traduções com certas características de tradução por computador, traduções superficiais, não-traduções estratégicas e autotraduções dentro de uma obra, de obras alemãs para japonesas ou japonesas e vice-versa. Na maioria dos escritos, Tawada recorre a todas as técnicas mencionadas acima de uma só vez⁶ [tradução minha] (Brandt, 2014, p. 181).

⁶ Tawada's poetics point to the reverberation and figurations of languages. These translation-related experimental writing techniques include, for instance, imaginative forms of literal and interlinear translation, translations featuring certain characteristics of computer translation, surface translations, strategic non-translations, and self-translations within one work, from German works into Japanese or vice versa. In most writings, Tawada has recourse to all of the above-mentioned techniques at once.

O tema da tradução é recorrente na escrita de Tawada. Além de ser tradutora, também escreve academicamente sobre seu processo de autotradução, e, em seus textos literários, percebe-se a presença de teorias da tradução. Seu trabalho com tradução, e a tradução como tema que permeia seus textos podem ser exemplificados a partir das seguintes categorias: (i) textos que se referem a tradução em forma ou conteúdo, ou que lidam diretamente com a tradução de textos estrangeiros, como em *Der wunde Punkt im Alphabet* (Duden, 1989) de Anne Duden; (ii) textos escritos em ambas as línguas (japonês e alemão), porém com diferenças entre as duas versões, como *Gottoharuto testudo*⁷ / *Im Bauch des Gotthard*⁸ e *Die Orangerie*⁹ / *Orenjien nite*¹⁰; (iii) textos paralelos, traduzidos de uma língua para outra a partir de uma versão já publicada, como *Opium für Ovid*¹¹ / *Henshin no tame no opiumu* ; *Schwanger in Bordeaux/Borudō no gikei*¹² ; *Yuki no renshusei / Etüden im Schnee*¹³ ; (iv) reescritas ou textos adaptados pela autora, como *Der Faltenmann vom Sumida-Fluss* / *Sumidagawa no shiwaotoko*¹⁴ e *"Kafka kaikoku"*¹⁵; e (v) análise de tradução, como em *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*¹⁶.

Na literatura crítica sobre Tawada, seus processos de tradução costumam ser analisados a partir de casos individuais, e até o presente momento não há uma contribuição que ofereça uma visão geral de suas traduções e de sua abordagem única da teoria da tradução como tema em seus textos literários. Os motivos por trás dessa ausência de um panorama geral parecem residir no estado de constante mutação e reflexão da própria autora acerca da teoria tradutória, permeada pela

⁷ TAWADA, Yoko (2005): "Gottoharto tetsudō", in: dies.: Gottoharto tetsudō. Tokyo: Kôdansha, 7–39. (1995).

⁸ TAWADA, Yoko (1996): "Im Bauch des Gotthards", in: dies.: Talisman. Tübingen: Konkursbuch, 93–99.

⁹ TAWADA, Yoko (1997a): "Die Orangerie", in: dies.: Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden. Tübingen: Konkursbuch, 29–42.

¹⁰ TAWADA, Yoko (1998b): "Orenjien nite", in: dies.: Kitsune tsuki. Tokyo: Shinshokan, 187–195 (1997).

¹¹ TAWADA, Yōko. *Opium für Ovid: Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*. Konkursbuch-Verlag Gehrke, 2011.

¹² TAWADA, Yoko. *Schwager in Bordeaux*, Tübingen: Konkursbuch Verlag, (2011).

¹³ TAWADA, Yōko. *Etüden im Schnee*. Konkursbuch-Verl. Gehrke, 2014.

¹⁴ TAWADA, Yōko. *Tintenfisch auf Reisen: 3 Geschichten*. Konkursbuch Verlag C. Gehrke, 1996.

¹⁵ TAWADA, Yōko. *Mein kleiner Zeh war ein Wort: Theaterstücke*. Konkursbuch-Verlag Gehrke, (p. 271-285), 2013.

¹⁶ TAWADA, Yoko. *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*. Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, v. 4, n. 2, p. 171-178, 2013.

influência e análise de diversos autores. Isso possibilita a verificação da aplicabilidade de termos e teoremas em pesquisa de tradução, mas também desafia os pesquisadores a identificar novas leituras e teorizações que a autora propõe em seus textos. Assim, em vez de um entendimento abrangente de sua obra, a pesquisa tende a se concentrar no nível micro, ou seja, no texto individual. Nesse nível, entretanto, é possível identificar uma amostra daquilo que é variado, experimental, e da reverberação e figuração da língua, entre outras características.

Sob um olhar mais atento às técnicas de escrita na ficção de Tawada, é possível perceber o papel fundamental que a tradução desempenha nesse processo. De maneira literal e interlinear, essas marcas surgem em diversas passagens. A forma como esse tipo de tradução opera, bem como a língua que serve como original da qual o literal e o interlinear são derivados, varia em cada fragmento. Em outras palavras, o trabalho imaginativo realizado pelo literal e pelo interlinear na obra de Tawada difere de texto para texto.

Como exemplo da presença da teoria da tradução na prosa literária, destaca-se o texto *Bioskoop der Nacht* [*Bioskoop da noite*] (Tawada, 2002, p. 61-91), uma narrativa que acompanha uma viajante japonesa vivendo na Alemanha, que, no momento, visita a África do Sul pós-Apartheid para aprender africâner. A língua, para sua surpresa, começa a aparecer em seus sonhos. A complexidade do texto inclui, por exemplo, três exercícios gramaticais visualmente destacados do restante da prosa narrativa por meio de espaçamentos e indentação. Esses exercícios consistem em frases em alemão, modeladas a partir de diálogos de livros voltados para viajantes que desconhecem a língua do destino, mas são estruturadas de acordo com particularidades linguísticas do africâner. Um exemplo disso é o uso da dupla negação, o que resulta em orações em “alemão africâner”, como em: "müssen-nicht besorgt sein nicht" [não precisamos ficar preocupados não]. Nesse exemplo, observa-se um efeito poético e político, além de uma reflexão sobre os efeitos provocados pela tradução espelhada de uma língua para outra.

Outro exemplo que desafia a teoria tradutória é o texto supracitado *Arufabetto no kizuguchi* [*A ferida do alfabeto*] (Tawada, 2019), no qual a autora utiliza uma tradução interlinear em um texto escrito em japonês, cujas orações seguem a sintaxe da língua alemã. Essa estrutura sintática cria uma impressão poética incomum no japonês (SAITO, 2021). Além disso, Tawada emprega a prática poética de "tradução

de superfície" para elaborar poemas bilíngues. No poema *Kot Wahr* (Tawada, 2019, p. 56), por exemplo, os sons do japonês são traduzidos para palavras em alemão, criando equivalências fonéticas entre as línguas. Embora o significado original das palavras seja abandonado, o objetivo da autora é traduzir o texto com uma carga de comicidade, gerando algo inesperado na língua da tradução. Na performance desse poema, outra pessoa alterna a leitura com Tawada, alternando línguas e vozes, fonemas e palavras em ambos os idiomas.

Um último exemplo é o do texto que constitui o foco deste capítulo: a peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* [A máscara de grou que brilha à noite] (Tawada, 2013, p. 9-33). A reflexão aqui proposta concentra-se na utilização metafórica do processo de tradução, explorando o contraste entre tradução literal e livre, escrita e tradução, e original e tradução. A partir da figura do *Übersetzer* [Tradutor], aborda-se a dramatização do ato de traduzir, transformado em personagem, buscando aproximá-lo das reflexões de Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor* (Benjamin, 1972, p. 50-63).

3.1 A máscara de grou que brilha à noite

A peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt* [A máscara de grou que brilha à noite] (Tawada, 2013, p. 9-33) trata da primeira peça de teatro escrita e publicada pela autora. Foi escrita a partir da encomenda do festival *Steirischer Herbst*¹⁷, um evento interdisciplinar de arte contemporânea, que ocorre desde 1968, anualmente em Graz e Estíria, na Áustria, combinando artes visuais, performance, teatro, ópera, música e literatura em vários graus. O programa consiste principalmente em obras encomendadas e estreias. A peça foi encenada pela primeira vez em 4 de outubro de 1993. O texto dramático apresentado tem influência do teatro pós-moderno, do teatro do absurdo e do surrealismo, tanto da Alemanha e Europa, ao mesmo tempo que trabalha de forma reflexiva com aspectos do teatro japonês *Nô* e do teatro de vanguarda do Japão (ARENS, 2010, p. 63).

A peça inteira é concebida em apenas um ato: ao redor do cadáver de uma mulher [*die Tote*] se juntam quatro personagens, na noite anterior ao seu enterro, em uma cerimônia de despedida. São eles intitulados: "a Irmã da Morta" [*die Schwester*], "o Irmão da Morta" [*der Bruder*], "o Tradutor" [*der Übersetzer*] e "o Vizinho" [*der*

¹⁷ Disponível em: <https://www.steirischerherbst.at/de/>, acesso em 13/05/2024.

Nachbar]. A instalação cênica é composta por quatro caixões, um para cada personagem, todos intactos, e um caixão destruído, o da mulher morta, que ocupa o centro do palco e lentamente vai afundando. Máscaras de animais são colocadas ao fundo; são elas: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, lobo e peixe.

O autor Florian Gelzers (2000, p. 94) entende a peça “principalmente como um experimento linguístico, já que a autora se concentra principalmente na organização do discurso dos protagonistas, deixando de lado o nível de conteúdo”. Assim, entende-se um denso conteúdo “meta” na peça: os diálogos, por exemplo, além de versarem sobre a irmã falecida, também falam sobre literatura, idioma e tradução. A fala da irmã morta é reverberada, sobretudo, nas falas do Tradutor, e em suas leituras. Nas falas do personagem está presente uma reflexão sobre a língua e sobre o processo de tradução, que também se percebe na reflexão sobre a voz da irmã morta. O Tradutor expressa a dificuldade da escrita em encontrar o melhor termo para suas traduções, bem como questões relativas à própria profissão. Na tentativa de descrever essa dificuldade, há uma bem-sucedida reflexão sobre o processo de tradução.

A peça começa com um ritual de lavagem do cadáver, dos pés ao rosto, e progride ao decorrer da peça. Durante a cerimônia se desdobram uma série de diálogos e narrativas, sobre a irmã morta, mas também sobre o comportamento de cada personagem. Esses diálogos, no entanto, não compõem uma narrativa linear, muitas vezes, eles sequer se associam entre si, acabando por levantar continuamente mais questões. Cada personagem traz sua própria história e muitas dessas narrativas são histórias surreais. A lavagem do corpo da irmã é, talvez, a única ação que estrutura o enredo, pois é uma ação realizada do início ao fim.

IRMÃ: limpa os joelhos da morta. Ela cuidava dos joelhos todas as noites. Ela os massageava com óleo de coco e dizia que eles estavam novamente tão duros como cascas de coco. Às vezes, ela lambia seus joelhos como um gato e dizia que eles tinham gosto salgado¹⁸ (Tawada, 2013, p.17).

A irmã morta não se mexe e não fala, mas através das outras vozes tomamos consciência de sua história e de sua relação com outras personagens. As demais personagens são chamadas, desde o início da peça, de “vozes”. Pode-se pensar

¹⁸ SCHWESTER: reinigt die Knie der Toten. Ihre Knie pflegte sie jeden Abend. Sie massierte sie mit Kokosnussöl und sagte, sie seien schon wieder so hart wie Kokosnusschalen. Manchmal leckte sie ihre Knie ab wie eine Katze und sagte, das sie salzig schmecken.

nessas “vozes” como, não apenas personagens, mas representações de personagens, como entidades que podem se transmutar, mudar de corpos e ser (re)interpretadas diferentemente por diferentes atores. Ao mesmo tempo em que são corporificadas, as vozes também existem por si só, como se prescindissem de um corpo, ou como se fossem sempre ressignificadas a partir do corpo do ator que as interpretará. O corpo desempenha, no trabalho de Tawada, um papel central de percepção do mundo, e a voz é como uma forma de expressão das características desse corpo (masculina ou feminina, grave ou aguda), que possibilita a fala. Como expressão que caracteriza um domínio do corpo, a voz é sua relação com o mundo, com o idioma e com parte da identidade. A caracterização dessas personagens como “vozes” é, portanto, muito importante para o desempenho da peça.

Dada a não linearidade narrativa, onde não há um contorno claro entre as personagens, predominam, dessa forma, associações surreais. Mesmo que em algum momento da peça pareça se estabelecer uma lógica, em passagens mais adiante essa lógica é dissolvida. Assim como a irmã morta: “Ela se desintegra em várias partes: em cheiro, em líquido, em ossos, em datas, em ar, em números, em imagens, em...” (TAWADA, 2019, p. 8). Apesar dos esforços dos personagens, lavando o corpo para o enterro, o corpo desfalece, assim como a lógica e ordem que se encontram nos diálogos e na língua.

A água é sempre uma só, mesmo que pensemos ver nela muitas figuras: animais, livros, panelas: são apenas uma petrificação temporária do líquido. Conchas, tartarugas, pessoas: as suas carapaças, os seus sinais, as suas unhas: são também nasceram fora da água¹⁹ [tradução minha] (TAWADA, 2013, p. 8).

Contrariamente à desintegração da ordem e do sentido, o personagem do Tradutor tenta estruturar uma ordem convencional. Nesse ponto, ele está colocado como uma figura central.

3.2 Reflexos benjaminianos: o Tradutor

Anthony Pym, em seu livro *Explorando Teorias da Tradução* (2020), observa que o contraste entre tradução literal e tradução livre é um tópico amplamente

¹⁹ Das Wasser sei immer eins, auch wenn man viele Gestalten darin zu sehen glaubt Tiere, Bücher, Kochtöpfe: Sie sind nur eine provisorische Versteinerung des Flüssigen Muscheln, Schildkröten, Menschen: ihre Schalen, ihre Schilder, ihre Fingernägel: auch sie sind aus dem Wasser geboren.

debatido na teoria da tradução. Segundo Pym, a distinção entre esses dois métodos de tradução envolve questões complexas relacionadas ao equilíbrio entre precisão e adaptabilidade:

Essa abordagem geral remonta a Cícero (106 - 43 a.C.), que conceituou o texto único como sendo traduzido do grego para o latim de duas maneiras diferentes – *ut interpretes* (como um intérprete literalista) ou *ut orator* (como um orador público). Dicotomias como a de Cícero são encontradas em toda a teoria da tradução ocidental. O tradutor alemão Friedrich Schleiermacher (1768 - 1834) argumenta que as traduções poderiam ser tanto estrangeirizantes (“alienantes”) quanto domesticadoras (“germanizadas”) (Pym, 2020, p. 30–31).

A tradução literal é frequentemente vista como uma tentativa de manter a forma e o conteúdo do texto original o mais intacto possível, preservando a estrutura gramatical e as expressões idiomáticas da língua de origem. Esse método visa a fidelidade ao texto original, mas pode, às vezes, resultar em uma tradução que parece rígida ou pouco natural na língua de destino.

Por outro lado, a tradução livre permite maior flexibilidade e criatividade, adaptando o texto original para melhor se adequar às convenções e ao estilo da língua de destino. Esse tipo de tradução pode sacrificar parte da literalidade para alcançar uma maior fluidez e relevância cultural na língua-alvo. A abordagem livre pode, portanto, facilitar a compreensão e a ressonância emocional do texto, mas pode também se afastar do significado literal e da forma do original.

Pym discute como essas abordagens têm implicações para a prática da tradução e para a teoria subjacente, refletindo sobre como cada método pode atender a diferentes necessidades e objetivos de tradução. A escolha entre tradução literal e tradução livre depende frequentemente do propósito da tradução, da natureza do texto e das expectativas do público-alvo. Pym sugere que, em muitos casos, uma combinação de ambos os métodos pode ser necessária para criar uma tradução que seja ao mesmo tempo fiel ao original e adequada à língua de destino.

Pym ainda apresenta a ideia de que a tradução “deve primar pela semelhança com o original em sua essência última” (Pym, 2020, p. 12) – seja uma tradução literal ou uma tradução livre – para os leitores “que não entendem o original” (Pym, 2020, p. 9). Justamente esse ponto é questionado por Walter Benjamin no ensaio *A tarefa do tradutor* (Benjamin, 1972, p. 9–21).

A exigência de literalidade para Benjamin, por outro lado, não está sob o signo da equivalência. Segundo o autor, “em vez de se assemelhar ao sentido do original, a

tradução deve antes adotar seu modo de significar em sua própria linguagem, em cada detalhe, para que ambos sejam como cacos de um fragmento de um vaso, como um fragmento de uma linguagem maior para torná-la reconhecível” (Benjamin, 1972, p. 18).

O significado do original não se dá a ser reconhecido apenas através da linguagem. É precisamente através da pluralidade do modo de significar que emerge a intenção comum escondida em cada língua, na medida em que diferentes línguas se complementam de diferentes maneiras para formar o que em última análise se quer dizer – a chamada língua pura – que forma uma unidade. O objetivo não é tornar-se semelhante ao original através da tradução literal, mas sim “resgatar aquela linguagem pura que está presa na língua do outro, na sua própria, e libertar aquilo que está preso na obra na reescrita” (Benjamin, 1927, p.19).

Benjamin insiste, no entanto, na “literalidade na transmissão da sintaxe”, ainda que não exclua outros aspectos da forma de significar. Nesse ponto a tradução do narrador em primeira pessoa na história de Tawada *Arufabetto no kizuguchi* [A ferida do alfabeto] (Tawada, 2019) se afasta da teoria benjaminiana. A autora traduz o texto alemão de Anne Duden para o japonês, e seu literalismo vai contra a tradução japonesa habitual, não respeitando as regras sintáticas. A “forma de significar” na tradução de Tawada refere-se não apenas à sintaxe, mas também à microdimensão dos componentes individuais das palavras. As práticas de tradução de Tawada indicam que o princípio da “literalidade” pode ser transferido para a microdimensão etimológica, gráfica e fonética dos componentes individuais das palavras. As práticas de tradução da autora colocam à prova conceitos e termos da pesquisa de tradução e tem o potencial de enriquecer a pesquisa, principalmente quando questionadas as noções de “literalidade”, “original” ou “historicidade”.

Como leitora de Benjamin, em sua tese de doutorado *Spielzeug und Sprachmagie* [Brinquedo e Magia da Linguagem] (Tawada, 2000), Tawada reflete as ideias de Walter Benjamin sobre a infância e a linguagem, referenciando a coletânea de texto *Infância em Berlim* por volta de 1900 (Benjamin, 2022). Tawada examina como os brinquedos são utilizados como ferramentas de linguagem na literatura infantil japonesa e alemã, ecoando a abordagem de Benjamin sobre o potencial educativo dos brinquedos. Além disso, a análise de Tawada sobre a percepção do mundo infantil através da linguagem ressoa com os conceitos de Benjamin sobre a

importância da linguagem na formação da experiência humana e na mediação entre o sujeito e a realidade.

Na peça, *A máscara de grou que brilha à noite*, o texto de Benjamin desempenha um papel central para compreensão da abordagem de Tawada. Ou seja, é possível perceber que, embora as técnicas de tradução de Tawada se afastem em alguns momentos da teoria benjaminiana, Benjamin é um importante teórico para a escrita acadêmica de Tawada. A teoria, embora se afaste da prática tradutória de Tawada, se aproxima de outra forma. Nesse momento, o tradutor de Benjamin, como objeto teórico, é parte da peça e como personagem levanta questionamentos contemporâneos sobre a prática tradutória.

Para Gelzer, “O tradutor é o personagem mais importante da peça”²⁰ (Gelzer, 2000, p. 95), pois ele é o responsável pelo acesso: pela medição entre os diferentes idiomas, entre as personagens e os estrangeiros, entre a lógica e a arbitrariedade. O personagem não é caracterizado em um sentido único, o tradutor age como um regulador, preocupado com a escolha das palavras e com a melhor tradução para o universo do idioma destino.

De forma a tornar essa reflexão mais concreta, destaco alguns trechos de falas do personagem na peça. A seguir, sua primeira fala, após sair de seu caixão:

TRADUTOR: Em todo o caso, vocês devem conduzir o funeral numa língua estrangeira. Eu traduzirei as palavras de vocês para a língua materna daqueles em luto.

IRMÃ: Mas um funeral é sempre feito numa língua estrangeira. Pelo menos eu sei que, sempre que fui a um funeral, não consegui entender uma palavra.

TRADUTOR: Eu queria dizer que não seria bom se falasse a mesma língua que a sua falecida irmã no funeral²¹ (TAWADA, 2013, p.9).

Aqui o personagem faz uma distinção entre as línguas faladas normalmente e aquelas faladas em uma cerimônia fúnebre. Afirmando que o funeral deve ser conduzido em uma língua estrangeira, o personagem se coloca como responsável por

²⁰ So ist der Übersetzer die wichtigste Figur des Stücks.

²¹ ÜBERSETZER: Sie müssen die Beerdigung auf jeden Fall in einer fremden Sprache durchführen. Ich werde dann Ihre Worte in die Muttersprache der Trauergäste übersetzen./ SCHWESTER: Eine Beerdigung wird aber immer in einer fremden Sprache durchgeführt. Ich weiss zumindest, dass ich – immer wenn ich auf einer Beerdigung war – kein Wort mehr richtig verstand. / ÜBERSETZER: Ich meinte eher, dass es nicht gut wäre, wenn Sie auf der Beerdigung dieselbe Sprache sprechen wie Ihre tote Schwester.

um trabalho durante a cerimônia. A lógica interna, de que no funeral não se pode utilizar a mesma língua da irmã falecida, remete ao fato de que na morte, a voz da irmã morta acessa a “outro idioma”. Esse outro idioma só consegue ser acessado pelo tradutor. A voz da irmã só consegue ser verbalizada a partir dos outros personagens. Embora não fale, a memória da irmã é constantemente evocada durante a peça. Para Gelzer, “há uma relação entre a progressiva decomposição do cadáver ao longo da peça com a decomposição das palavras do idioma que passa a ser extinto” (Gelzer, 2000, p. 97). Ou seja, o idioma que a irmã costumava falar vai se dissolvendo, agora ela não consegue compor palavras, estruturar pensamentos, se comunicar, a ação física da fala se dá apenas através do aparelho fonológico das pessoas presentes na cerimônia. O enterro da irmã também é descrito por essas vozes. É através da língua dos vivos que o leitor entende a irmã: seu passado, seu comportamento familiar, seus papéis sociais e sua relação com cada uma das outras vozes. O leitor também compreende que a cerimônia fúnebre é um ritual feito para os vivos e que a evocação da voz da irmã faz parte dessa cerimônia de despedida. O idioma não verbal da irmã morta se mostra através do “outro” e conquista sua posição dentro da constelação de vozes. Nesse ponto, o tradutor está colocado como a profissão capaz de intermediar a voz que não consegue ser dita, para uma linguagem daqueles que evocam suas memórias e se despedem.

Sobre a tarefa de tradução, destaco o trecho a seguir:

TRADUTOR: Eu também sou contra esse, assim chamado, ‘Telefone’.

IRMÃO: Mas você mesmo é um telefone.

TRADUTOR: joga o telefone contra a parede. Eu não sou um telefone. Eu sou às vezes utilizado como um telefone, mas o meu trabalho é algo completamente diferente²² (TAWADA, 2013, p.19).

No trecho, percebe-se na fala do tradutor e do irmão uma breve discussão sobre a tarefa de tradução. O irmão sugere que o tradutor seja como um “telefone”, isto é, que sua tarefa seja a de conectar duas línguas, como um aparelho de comunicação entre dois idiomas. O tradutor, no entanto, responde com uma ação

²² ÜBERSETZER: Ich bin auch gegen dieses sogenannte „Telefon“. / BRUDER: Sie sind aber selbst ein Telefon. / ÜBERSETZER: wirft das Telefon gegen die Wand. Ich bin kein Telefon. Ich werde manchmal benutzt wie ein Telefon, aber meine Arbeit ist etwas ganz anderes.

agressiva e performática: joga o telefone na parede e afirma não ser essa sua tarefa — apesar de ser utilizado para tal fim em certas ocasiões. Ao relacionar a tarefa de tradução com um aparelho, o personagem do irmão traz a questão da tarefa do tradutor e as relações dicotômicas trazidas pelos teóricos de tradução supracitados. Um aparelho transmite, transfere um sinal de um transmissor para um receptor, mas não se espera que reflita ou faça parte dessa transmissão. Assim, a literalidade trazida por Tawada, de comparação com um aparelho, carrega consigo a fala de um tradutor falando sobre sua profissão.

As falas do tradutor durante a peça se direcionam para análises sintáticas das frases dos outros personagens, como no trecho abaixo:

TRADUTOR: Por que é que forma tantas frases que são gramaticalmente desaconselháveis? Como eu deveria traduzir essas frases? As pessoas que estão de luto podem pensar que sou um mau intérprete.

(...)

TRADUTOR: Não estou acusando você de pensar algo e de expressar isso incorretamente. Acho que você nem pensa, é preguiçoso e prefere citar algo errado do seu próprio diário do que memorizar uma frase correta de outro livro ²³ (TAWADA, 2019, p. 10).

Ao refletir sobre a formação sintática dos falantes de um idioma, o tradutor reflete sobre a construção de frases no idioma destino da tradução. Especialmente na língua alemã, em que a estrutura sintática difere em orações coordenadas (*Hauptsätze*) e orações subordinadas (*Nebensätze*), o personagem apresenta uma preocupação em facilitar sua tarefa, de forma brusca, exigindo que a fala seja “gramaticalmente aconselhável”. Como em diferentes línguas o uso padrão gramatical não é utilizado no uso corrente da língua. Dessa forma, traduzir uma frase comportaria as dificuldades de transpor também gírias, regionalismos, expressões idiomáticas, diferentes estruturas sintáticas, entre outras variações decorrentes da língua em contexto de interlocução.

²³ ÜBERSETZER: Warum bilden Sie so viele Sätze, die grammatikalisch nicht empfehlenswert sind? Wie soll ich solche Sätze übersetzen? Die Trauergäste könnten denken, ich wäre ein schlechter Dolmetscher. [...] ÜBERSETZER: Ich unterstelle Ihnen doch nicht, dass Sie etwas denken und das falsch ausdrücken. Ich glaube, Sie denken gar nichts, Sie sind lernfaul und Sie zitieren lieber etwas Falsches aus Ihrem eigenen Tagebuch, als einen richtigen Satz aus einem anderen Buch auswendig zu lernen.

Para além de decisões sintáticas, há também escolhas morfológicas na tarefa de tradução. No trecho a seguir, o tradutor fala sobre uma palavra específica:

TRADUTOR: A palavra “Spiegelei” [ovo frito] é tão bonita que não quero traduzi-la para nenhum outro idioma. Eu quero mantê-la assim. Vou apenas passar as palavras que odeio para outro idioma²⁴ TAWADA, 1993, p. 30).

O papel do tradutor como criador aparece no trecho acima a partir da decisão de manter a palavra no idioma original. A tradução literária apresenta diversos desafios em função da estética de cada autor, que pode ser investigada a partir da língua de origem. No entanto, existem dificuldades da língua de chegada, e o autor acaba por se tornar um criador de um texto que perpassa por sua bagagem cultural. Para Haroldo de Campos (De Campos, 1984, p. 239), a tradução consiste em uma tarefa de transcrição, sendo o tradutor também um criador que recria a obra. Ele procura definir uma poética da tradução benjaminiana enquanto estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-a em relação a diferentes reflexões e diferentes práticas poéticas (LAGES, 2010).

Ainda sobre a tarefa de tradução, é apresentada na peça uma metáfora para o ato de traduzir. Destaco o trecho abaixo:

TRADUTOR: Por favor, não fale sua língua materna. (...) Toda vez que a alga se move, ocorre um mal-entendido. Como tradutor, tenho que remar meu barco tão rápido quanto uma palavra nada de uma costa a outra. Este é o meu trabalho²⁵ (TAWADA, 1993, p. 23).

No trecho acima, o tradutor utiliza uma metáfora para explicar seu processo de tradução como uma travessia entre duas margens: uma representa a língua de origem e a outra, a língua de destino. Ao negar a comparação com um objeto, como o telefone, o tradutor oferece uma explicação metafórica que contrasta com as elaborações benjaminianas sobre “atestar a afinidade entre as línguas”, “a busca de semelhanças entre as línguas” e “a busca de uma semelhança entre dois mundos”.

²⁴ ÜBERSETZER: umarmt den Bruder. Das Wort „Spiegelei“ ist so schön, dass ich es in keine andere Sprache übersetzen möchte. Ich werde nur noch die Wörter, die ich hasse, in eine andere Sprache verwandeln.

²⁵ ÜBERSETZER *in den Hörer*. Sprechen Sie bitte nicht in Ihrer Muttersprache. Vergessen Sie nicht, dass es sich um ein Überseegespräch handelt. Jedes Mal, wenn die Seepflanzen sich bewegen, kommt ein Missverständnis zustande. Ich muss als Übersetzer mein Boot so schnell rudern, wie ein Wort von einer Küste zur anderen schwimmt. Das ist mein Beruf.

Benjamin descreve o tradutor de maneira semelhante ao personagem de Tawada. Este personagem, enquanto criação artística, apresenta simultaneamente um conteúdo científico em suas falas. Seus questionamentos sobre a língua e sua profissão permitem um encontro significativo entre o texto dramático de Tawada e um marco importante na teoria da tradução, o ensaio de Benjamin.

As práticas de tradução de Tawada têm implicações significativas para a pesquisa em tradução. Não apenas porque a teoria da tradução é discutida em seus textos, mas também porque sua metodologia desafia postulações teóricas estabelecidas. Tradicionalmente, a qualidade de uma tradução é medida pela proximidade com o original. Assim, uma tradução que opta por palavras foneticamente semelhantes, em vez de buscar equivalentes no outro idioma, tende a receber pouco respaldo teórico. No entanto, este não é o objetivo de Tawada. A autora se posiciona como criadora no processo tradutório e permite que o texto traduzido seja algo distante do literal. Em seu ensaio sobre a tradução dos poemas de Paul Celan para o japonês, Tawada escreve: “uma tradução não é uma reprodução do original; na verdade, na tradução, o significado do original recebe um novo corpo” (Tawada, 2013, p. 134).

Na análise da tradução do poema de Celan, Tawada destaca uma lacuna no ensaio *A Tarefa do Tradutor*: quase não há menção ao leitor da tradução. Benjamin discute como o tradutor deve lidar com a literalidade para criar “uma linguagem pura”, “resgatar os que estão presos nos outros na sua, libertar os que estão presos na obra na reescrita”, mas não aborda o papel da recepção na tradução. Se o que está oculto no original é trazido à luz através da tradução, apenas a leitura – e não apenas o trabalho do tradutor – pode revelar esse aspecto.

Também nesse contexto artístico e metacientífico, o personagem do Tradutor é construído na peça como um criador, um analisador da língua e alguém que discute e elabora sobre seu processo. De forma semelhante ao que ocorre com o poema de Celan, onde Tawada expande o papel dos investigadores de tradução para incluir os leitores, as traduções e experimentos de Tawada com personagens que discutem teoria, que se posicionam como criadores e que desafiam a sintaxe, incentivam os pesquisadores a assumir um papel mais ativo e criativo.

Para a construção do personagem do tradutor, o objeto teórico descrito por Benjamin parece ser fundamental. Isso não apenas porque é uma das referências bibliográficas de Tawada, mas também porque os experimentos linguísticos da autora

sugerem que esse objeto teórico pode ser evocado como um personagem na peça. Nesse ponto de convergência entre teoria e prática, emerge um universo cênico único, onde a tradução é explorada simultaneamente nos níveis literário-artístico e teórico-científico.

Na próxima seção, é explorada uma segunda temática central da peça: a metamorfose. Além do uso de personagens e objetos teóricos do cânone europeu, a transformação de personagens surge como um recurso frequente na obra de Tawada para abordar diversas questões. No entanto, esse recurso é elevado a um nível poético, com o intuito de explorar temas como o gênero, o estrangeiro e a identidade.

3.3 A poética da metamorfose de Tawada

Nas peças teatrais de Tawada, o palco transforma-se em um espaço comum onde pessoas, animais e plantas falantes coexistem com personagens literários, objetos dotados de consciência e até números que se tornam personagens. Além disso, observa-se o processo de metamorfose nas personagens: seus nomes são alterados ao longo da peça, e suas características físicas e corporais sofrem transformações durante a encenação.

Um primeiro exemplo da poética da metamorfose de Tawada é a peça *Orpheus or Izanagi* [Orfeu ou Izanagi] (Tawada, 2013, p. 57-78), que aborda o retorno do reino dos mortos, o mito de Orfeu e o poder da canção, as relações entre homens e mulheres, bem como as dicotomias entre o próprio e o estrangeiro, a tradição europeia e a japonesa. A peça radiofônica de Tawada pode ser compreendida como um "trabalho sobre o mito", uma adaptação que varia livremente ao expandir as referências aos mitos de Orfeu e Izanagi, brincando com referências e tradições culturais contrastantes (Weiershausen, 1997, p. 162).

O título *Orpheus or Izanagi* faz referência às relações culturais entre a Europa e o Japão. Os personagens principais são Orfeu, a encarnação da poesia, e Izanagi, o criador do mundo japonês. Tanto o mito quanto a peça compartilham o tema da descida ao submundo dos mortos com o objetivo de trazer de volta uma pessoa. Na peça de Tawada, a trama gira em torno de Ogi, o neto esquecido de Orfeu e Izanagi, e de Inake, a neta de Izanami e Eurídice, que foi enviada ao reino dos mortos.

Especialmente no que diz respeito à temática da metamorfose, a peça apresenta elementos centrais notáveis. A voz narrativa é descrita como uma onda, uma voz feminina que permanece invisível: "Eu sou uma onda e venho da sua

respiração. Sou uma das muitas ondas que existem no ar e na água” (Tawada, 2013, p. 58). Além dos dois personagens principais, provenientes dos mitos, Inake e Ogi, a peça inclui personagens antropomorfizados: dois peixes, três flores e dois números, o Número 4 (feminino) e o Número 9 (masculino).

Os números desempenham o papel de guardiões do reino dos mortos na peça. O Número 4 se apresenta da seguinte forma: “Eu sou o número quatro, o número da morte. Eu descubro meu número na vida da criatura que está próxima a morrer” (Tawada, 2013, p. 66). O Número 9 é descrito como: “Eu sou o número nove, o número do sofrimento” (Tawada, 2013, p. 67). Tawada conceitua os números como imagens e os transforma em criaturas mitológicas. O Número 4 é caracterizado por ser “apoiado numa perna só e ter uma barriga grande e triangular” (Tawada, 2013, p. 66). O Número 9 é descrito como tendo uma “cabeça grande e redonda” e também se apoia em uma perna só. Os números são ainda compreendidos a partir de gênero: o Número 4 é feminino e atua como a guardiã, enquanto o Número 9 é masculino e funciona como o guardião. A voz feminina aborda temas de vida e morte, enquanto a voz masculina se relaciona com racionalidade e sofrimento. Além disso, outros elementos de antropomorfização e gênero são expressos através dos personagens das três flores e dos peixes. As três flores da peça são denominadas Witchweed, Pansy e Dragonweed (Tawada, 2013, p. 62) e são identificadas com vozes femininas. Em contraste, os peixes, chamados Primeiro, Segundo e Terceiro peixe, são apresentados como vozes masculinas.

Em uma cena da peça, “o farfalhar das folhas, o vento, o sussurro das flores, o uivo de Ogi, o cantarolar de Inake, as vozes dos peixes que trabalham e da água” (Tawada, 2013, p. 75) se misturam. As fronteiras entre natureza e seres humanos se dissolvem, assim como o encontro literário entre Oriente e Ocidente. Na peça, a metamorfose, combinada com a transferência de mitos, é fundamental para a aproximação ou o distanciamento das diferentes culturas.

Um segundo exemplo pode ser encontrado na peça *Sancho Pansa* [*Sancho Pança*] (Tawada, 2013, p. 123-146). A adaptação do clássico de Cervantes é atualizada para uma peça curta, e o motivo da metamorfose é mencionado logo no início.

Sancho Pança e Dom Quixote são mulheres humanas, mas na primeira cena aparecem como burro e cavalo. Você está em uma pintura que retrata o nascimento de Cristo. É comum na Europa adicionar um burro (ou um boi) e um cavalo ao representar a cena do nascimento. Neste caso, são ao mesmo

tempo o cavalo de Dom Quixote, Rocinante, e o burro de Sancho Pança²⁶ (Tawada, 2013, p. 124).

A metamorfose do famoso herói e de seu fiel ajudante, com o cavalo transformado em Dom Quixote e o burro em Sancho Pança, está relacionada com a linguagem onírica, motivos e reflexões críticas comuns aos textos de Tawada. No texto, a autora também questiona a hierarquia entre senhor e servo (ou senhora e serva), a relação entre humanos e animais, e a questão de gênero. Dom Quixote, metamorfoseado em mulher e seu cavalo Rosinante, não consegue encontrar na biblioteca um livro que conte sobre sua vida. Ela afirma: “É por isso que eu mesmo tenho que escrever uma história. Quero uma história de aventura, não uma história de amor que termine com fraldas sendo lavadas” (Tawada, 2013, p. 131).

Logo no início da peça, as duas protagonistas entregam a criança para adoção, preocupando-se para que não sejam vistas como monstruosas, já que ambas “mães” se preocupam com o bem-estar do filho. Duas mulheres humanas, transformadas em animais, entregam seu filho (próprio e compartilhado) a uma mãe adotiva para poderem experimentar a aventura. Essas aventuras são narradas em um “mundo de cabeça para baixo”, onde, como expressa uma fala de Dom Quixote, “a poesia pode comover o coração humano através do absurdo” (Tawada, 2013, p. 129).

Retornando à peça *A máscara de grou que brilha à noite* (Tawada, 2013, p. 9-36), o motivo da metamorfose surge novamente. Semelhante aos exemplos anteriores, a temática evoca discussões além das mitologias e questões de gênero. Na peça, a metamorfose é fundamental para levantar a questão da identidade e do estrangeiro como ponto central.

3.4 A metamorfose e o jogo de máscaras na peça

Em um primeiro momento, busca-se compreender as razões e os mecanismos pelos quais essa poética, aqui denominada "metamorfose", emerge a partir de situações intermediárias ou momentos de transição. Se o ponto de partida considerar o que ocorre dentro do fenômeno, nos intervalos entre os diálogos de interação entre os personagens ou nas reações naturalizadas em resposta ao fenômeno, é possível

²⁶ Sancho Pansa und Don Quixote sind Menschenfrauen, in der ersten Szene erscheinen sie aber als Esel und Pferd. Sie befinden sich in einem Gemälde, das die Geburt Christi darstellt. Es ist in Europa üblich, dass man bei der Darstellung von dessen Geburtsszene einen Esel (oder einen Ochsen) und ein Pferd hinzufügt. In diesem Fall sind die gleichzeitig das Pferd von Don Quixote, Rosinante, und der Esel von Sancho Pansa.

não apenas explicar como a metamorfose dos códigos e das ordens coletivas (como a linguagem) se manifesta em Tawada, mas também como essa poética da metamorfose reflete as interações de natureza cultural e sua relação com a identidade.

Uma das características mais destacadas dessa poética é a libertação das predeterminações de ordens ou categorias. Conforme mencionado pelo pesquisador Yildiz, essa libertação (linguística, nacional e de gênero) é interpretada “como um resultado do movimento metalinguístico de Tawada em uma língua estrangeira” (Yildiz, 2012, p. 120), e como um “desapego das restrições e limites impostos pela língua materna, uma vez que a escrita é direcionada contra a inclusão no paradigma monolíngue e na estrutura da língua materna”. Na peça, as metamorfoses são descritas pelos personagens tanto como ocorrências cotidianas quanto como memórias.

Apresenta-se um primeiro exemplo na peça, onde em uma cena, o diálogo entre o Irmão [Bruder] e o Tradutor [Übersetzer] relata a transformação da esposa do Irmão em uma concha:

IRMÃO: Um dia olhei para a cozinha e vi que minha esposa era uma concha. (...) eu vi que minha esposa não era o que ela encarnava. Eu não estava apavorado, apenas surpreso.

TRADUTOR: Qual era o nome da concha?

IRMÃ: Não me importa com quem meu irmão se case: uma concha, um poeta ou uma viúva. O principal é que ela é completamente diferente dele²⁷

(Tawada, 2013, p. 16).

A metamorfose da esposa do personagem em uma concha é apresentada ao espectador como parte da escrita onírica característica de Tawada na peça. Nessa perspectiva, o texto como um todo não é apenas um produto da interação no nível da expressão, mas também atua no nível do enunciado. Uma segunda passagem que destaca o nível metalinguístico é a seguinte:

IRMÃO: Era uma vez um grou chamado “eu”. Pega a máscara de grou de seu vizinho e a coloca.

TRADUTOR: Soletre seu nome, por favor.

²⁷ BRUDER: Eines Tages schaute ich in die Küche und sah, dass meine Frau eine Muschel war. (...) Ich sah, dass meine Frau nicht war, was sie verkörperte. Ich war nicht entsetzt, ich war nur überrascht./ ÜBERSETZER: Wie war der Name der Muschel? /SCHWESTER: Mir ist es egal, wen mein Bruder heiratet: eine Muschel, eine Dichterin oder eine Witwe. Hauptsache, sie ist ganz anders als er.

IRMÃO COMO GROU: “E” de elefante, “U” de urubu. Mas, com seu método, não é possível chegar mais fundo em minha alma. Sou um grou? Não.

TRADUTOR: Qual é o seu nome, por favor.

IRMÃO COMO GROU: “Eu” era o nome do grou.

TRADUTOR: Nenhum grou pode ser chamado assim²⁸
(TAWADA, 1993, p. 31).

Para o espectador, é apresentada uma discussão sobre o pronome “eu” e a possibilidade de alguém ser assim nomeado. Conforme Penke (2017, p. 1), “toda metamorfose coloca uma pergunta sobre a identidade, (...) o que permanece na metamorfose e o que se modifica naquilo que permanece?”. Benvenuti amplia essa perspectiva, afirmando que “a metamorfose corresponde a uma procura de identidade em uma realidade contemporânea, mas também pertence a uma tradição artística antiga, à qual Yoko Tawada se refere em suas obras” (Benvenuti, 2013, p. 64). Acredito que o diálogo de Tawada sobre as metamorfoses do pássaro grou levanta a questão sobre a natureza real do “eu” ou sobre a identidade pessoal. Tawada parece sugerir isso na própria escolha do pássaro, o grou [*Kranich*], cuja palavra em alemão termina com “ich” [eu]. Este jogo morfológico recorrente na obra da autora aproxima-se da reflexão proposta.

Antes de analisar as estratégias que configuram essas fricções culturais no texto e na poética associada, é importante destacar o uso de máscaras, um elemento significativo do teatro *Nô* (seção 2.3). Na peça, sete máscaras de animais são posicionadas ao fundo do cenário: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, lobo e peixe. A máscara de grou, que nomeia a peça, é a que deve ser vestida para metamorfosear os personagens. O Tradutor [*Übersetzer*] se transforma em Tradutor-Morto como Grou [*Übersetzer-Tote als Kranich*], o Vizinho [*der Nachbar*] em Vizinho como Grou [*Nachbar als Kranich*], o Tradutor [*Übersetzer*] em Tradutor como Cachorro [*Übersetzer als Hund*], o Irmão [*der Bruder*] em Irmão-Vizinho [*Bruder-Nachbar*], e a Irmã [*Schwester*] em Irmão-Carteira [*Schwester-Postbotin*].

O conjunto de vozes da peça, em determinado momento, se modifica e incorpora novos nomes a partir das máscaras, passando a ser “novas” vozes que

²⁸ BRUDER: Es war einmal ein Kranich, der ‚Ich‘ hieß. / ÜBERSETZER: Buchstabierte den Namen, bitte. / BRUDER ALS KRANICH: I wie Igel, C wie Chimäre und H wie Hund. Mit ihrer Methode kommen Sie aber nicht tiefer in meine Seele hinein. Ob ich ein Kranich bin? Nein. / ÜBERSETZER: Wie war Ihr Name, bitte. / BRUDER ALS KRANICH: So kann kein Kranich heissen.

dialogam a partir dessas novas formas. Isso coloca em questão a própria identidade e a concepção de que uma voz está vinculada a um único corpo. Destaca-se o trecho abaixo:

O vizinho coloca a máscara de grou.

VIZINHO COMO GROU: Com licença, por favor.

TRADUTOR-CARTEIRA: Desculpa, como?

VIZINHO COMO GROU: Com licença, posso convidá-lo para uma xícara de café?

TRADUTOR-CARTEIRA: Soletre a palavra “café”, por favor.

VIZINHO COMO GROU: Por quê?

TRADUTOR-CARTEIRA: Não quero tomar café com um estrangeiro que soletra café com um “K” (Tawada, 2013, p. 23).

A primeira reação do Tradutor ao se relacionar como personagem vestindo a máscara é questionar, em um nível linguístico, a nacionalidade. O portador da máscara torna-se um novo personagem, personificando um estranhamento que transcende o rosto, com seu corpo metamorfoseando-se em um grou:

TRADUTOR-MORTO COMO UM GROU: Minhas penas têm uma camada de gordura que me protege da água²⁹ (Tawada, 2013, p. 30).

Com cenas como essa, Tawada cria imagens que literalizam e exteriorizam o limiar entre o animal e o humano no processo de metamorfose. O intervalo de indeterminação que o sujeito vivencia internamente utiliza uma semântica visual ou física. Paralelamente, a interação não se revela apenas em seus efeitos corpóreos e físicos, mas também nos efeitos de indeterminação e polivalência do material linguístico, o que confere um caráter poético ao texto. Além disso, é a matéria linguística, caracterizada pela indeterminação, pela ruptura e pela interrupção das determinações estabelecidas, que representa e cria a realidade da ficção. Assim, o texto permite que as expressões performáticas preencham as lacunas ocultas na comunicação. Tawada frequentemente apresenta um mundo ficcional não realista, onde as questões do estrangeiro e da identidade não são forçadas a se posicionar na realidade, mas são colocadas em um nível poético para potencializá-las.

No texto *Verwandlungen [Metamorfoses]*, Tawada desenvolve uma importante concepção para esta análise, a de “rosto” como algo que “se tornou visto” em

²⁹ ÜBERSETZER-TOTE ALS KRANICH: Meine Federn haben eine Fettschicht, die mich vor dem Wasser schützt.

contrapartida a uma concepção de rosto como algo fixo, como um elemento imutável da identidade. Tawada explora o papel da metamorfose, enfatizando que a transformação contínua do rosto e da identidade desafia a noção de uma essência estática. A metamorfose, segundo Tawada, não apenas revela a fluidez e a mutabilidade da identidade, mas também permite a emergência de novas formas de expressão e compreensão, que se tornam visíveis e significativas apenas através da transformação e da adaptação constante. Tawada também fala sobre o papel da metamorfose no trecho:

Deus criou o mundo estabelecendo limites no caos. Seu trabalho foi uma grande conquista linguística. Porque materialmente você não pode separar as águas da terra, pois as águas sempre contêm alguma terra e vice-versa. Você só pode separar os dois usando conceitos e dizer, aqui está a água e aqui está a terra. A palavra "terra" não diz nada sobre o que a terra realmente é, a palavra apenas deixa claro que a terra não é água, céu, ar, etc. As histórias de transformação das "Metamorfoses" podem parecer contos de fadas, fictícias, fantásticas no sentido de irrealistas aos olhos do realista. Mas o livro de "Metamorfoses" apenas aponta que as definições são fictícias³⁰ (TAWADA, 2001, p. 55).

Para Tawada, a metamorfose pode "parecer irrealista aos olhos do realista", com o objetivo de explorar e perturbar definições pré-estabelecidas, gerando inquietamento a partir da apresentação de algo que desafia o conceito de realidade. Ao apresentar transformações irreais de maneira simples e despretensiosa, Tawada não busca criar exemplos grandiosos ou espetaculares. Em vez disso, ela visa provocar uma reflexão sobre a própria definição de realidade e a natureza das percepções que a sustentam.

A troca de nomes dos personagens através do uso de máscaras na peça de Tawada remete à construção linguística da identidade, que se baseia em combinações superficiais de signos. Quando um personagem veste uma máscara, sua identidade aparenta sofrer uma transformação e interage com outros seres de uma maneira pictórica. Esta metamorfose, no entanto, é efêmera, sendo facilmente

³⁰ Gott habe die Welt dadurch geschaffen, daß er im Chaos Grenzen gesetzt habe. Seine Arbeit war durchaus eine sprachliche Leistung. Denn materiell kann man nicht die Gewässer von der Erde trennen, da in Gewässern immer etwas Erde enthalten ist und umgekehrt. Nur durch Begriffe kann man beides voneinander trennen und sagen, hier ist das Wasser und hier ist die Erde. Das Wort „Erde“ sagt nichts darüber, was die Erde eigentlich ist, sondern das Wort macht nur klar, dass die Erde kein Gewässer, kein Himmel, keine Luft usw. ist. Die Verwandlungsgeschichten der ‚Metamorphosen‘ mögen für die Augen der Realisten märchenhaft, fiktiv, phantastisch im Sinne von unrealistisch wirken. Aber das Buch der „Metamorphosen“ macht nur darauf aufmerksam, daß die Definitionen fiktiv sind.

desfeita quando o personagem retira a máscara e retorna à sua identidade original, como Irmão ou Tradutor.

Essa dinâmica permite refletir sobre a natureza da identidade e sua relação com a imagem que lhe é atribuída. A questão central é se a identidade está intrinsecamente ligada à imagem que a representa e se a adoção de uma nova máscara pode alterar fundamentalmente a identidade do indivíduo.

Tawada explora a ideia de rosto como algo que passa a ser visto, o que se alinha com a transformação dos rostos em cena, que se modificam e se tornam “algo que é visto”. Paul de Man, em sua análise da prosopopeia – atribuição de características humanas a seres não humanos ou inanimados – sugere que essa prática resulta em um “súbito nivelamento de natureza e artifício” que suspende a demanda de autenticidade associada ao pacto autobiográfico. Essa ideia também pode ser interpretada como uma figuração diferida da disjunção entre máscara e rosto, onde a autenticidade autobiográfica é reformulada na apresentação de figuras que misturam características humanas e animais (De Man, apud Maciel, 2008, p. 217).

Embora Tawada não forneça uma definição clara e fixa de identidade em sua obra, ela utiliza a criação de vozes e personagens que exploram diferentes temas como tradução, língua e identidade. Essas explorações promovem uma reflexão profunda sobre a fluidez e a complexidade da identidade, ao invés de afirmar uma posição estática ou definitiva.

Na obra de Yoko Tawada, o grou transcende as discussões sobre identidade para estabelecer um diálogo multifacetado com as metamorfoses presentes em seus outros textos. A figura do grou serve não apenas como um veículo para explorar a fisicalidade humano-animal e a atribuição de gênero, mas também como um meio para investigar diferenças culturais e mitológicas.

A metamorfose, na obra de Tawada, não é meramente uma técnica narrativa; é uma simbologia rica que atinge questões essenciais como a construção linguística da identidade. Esta abordagem revela o potencial artístico da escrita de Tawada, evidenciado pela forma como ela manipula a linguagem para refletir sobre a transformação e a polifonia linguística.

A polifonia linguística na obra de Tawada traça um arco que vai da memória à transformação, criando um espaço onde os mitos das tradições japonesas e europeias são reabertos e reinterpretados. Esses mitos não são simplesmente reciclados; eles

são reimaginados para criar novos traços e conexões, revelando assim uma profunda intersecção entre passado e presente, e entre diferentes tradições culturais.

A metamorfose, na obra de Yoko Tawada, está intrinsecamente ligada ao intervalo de fricção da indeterminação, um estado em que nenhum esquema cultural se encaixa perfeitamente, mas também nenhum pode ser totalmente descartado. Esse intervalo de indeterminação não é simplesmente um espaço de incerteza; é um campo produtivo que permite a tradução e transformação em uma linguagem cuja força performativa transcende a mera contraforça. A linguagem na obra de Tawada não se opõe apenas aos paradigmas estabelecidos, mas também cria figuras e significados com uma gravidade específica.

No contexto de Tawada, o estrangeiro não é visto como algo exógeno ou separado da língua e da cultura, mas paradoxalmente como algo constitutivo delas. Suas experiências com a língua, tanto materna quanto adotada, especialmente em um contexto estrangeiro, revelam um ponto de vista poetológico e etnológico. Essa perspectiva contribui para uma abordagem única da linguagem e da tradução, que incorpora enigmas e complexidades nos elementos teatrais e narrativos.

Assim, a indeterminação na obra de Tawada não apenas desafia e expande as fronteiras da identidade e da cultura, mas também enriquece a compreensão da linguagem como um espaço dinâmico e multifacetado. A metamorfose, portanto, não é apenas um dispositivo narrativo, mas um reflexivo meio de explorar e redefinir as interações culturais e linguísticas, revelando as nuances e tensões que permeiam o processo de tradução e criação artística.

A poética da transformação e metamorfose em Yoko Tawada não se limita à exploração de conteúdo narrativo; ela também redefine as formas literárias e performativas, oferecendo ao teatro uma variedade de possibilidades inovadoras. A peça teatral, para Tawada, é um espaço de copresença e interação não apenas entre atores e espectadores, mas também entre os elementos cênicos e a própria estrutura teatral, que inclui os bastidores e o espaço do palco. Esse espaço cênico se torna um terreno fértil para reflexões e meta-reflexões, onde a troca e a transformação de identidades e formas são exploradas de maneira dinâmica e inovadora.

No teatro, a presença simultânea de múltiplos elementos — atores, espectadores, e os próprios materiais e objetos do palco — cria um ambiente onde as trocas e interações são visíveis e palpáveis. Tawada utiliza jogos de máscaras,

materiais míticos e suas interações para questionar e expandir as concepções tradicionais de identidade e linguagem. Essas práticas não apenas transformam as formas literárias, mas também refletem sobre o papel do teatro como um espaço que não é apenas um reflexo da realidade, mas um local de criação e questionamento contínuo.

O teatro, como apresentado por Tawada, é mais do que um meio de representação; é um espaço de experimentação e de questionamento profundo das estruturas socioculturais e políticas. O “absurdo poético” que emerge dessa prática não é meramente uma ruptura com o real, mas uma maneira de destacar e problematizar as convenções e expectativas sociais e culturais. O teatro de Tawada, ao incorporar essas ideias, não apenas expande as fronteiras da arte dramática, mas também provoca uma reflexão crítica sobre a natureza da realidade, da identidade e da interação cultural e linguística.

4. PESQUISA E POÉTICA NA DRAMATURGIA DE TAWADA

O percurso acadêmico de Yoko Tawada inicia-se na Universidade Waseda, uma instituição de ensino superior particular do Japão, localizada na cidade de Tóquio. Tawada realizou sua graduação em Literatura com especialização em Literatura Russa, concluindo-a em 1982. Já em Hamburgo, em 1990, a autora obteve o título de mestre em Literatura Alemã Contemporânea pela Universidade de Hamburgo. Em 2000, ela concluiu seu doutorado em Literatura Alemã pela Universidade de Zurique, sob orientação de Sigrid Weigel — uma das principais teóricas feministas contemporâneas de língua alemã —, com a tese: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* [Brinquedo e magia da língua na literatura europeia] (Tawada, 2000), uma abordagem etnológica e poética de autores alemães.

A autora escreveu cerca de 54 livros³¹, realizou inúmeras performances, leituras, além do texto-musical lançado com a pianista de jazz, Aki Takase, intitulado *Diagonal*, no ano de 2002. Sua obra literária foi agraciada com diversos prêmios literários, entre eles estão: o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, outorgado a escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã; a Medalha Goethe, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito no sentido de difundir a língua e a cultura alemãs; e o prêmio Kleis-Preis de literatura alemã, prêmio maior da literatura alemã, consolidando sua obra dentro da Literatura Contemporânea em língua alemã e posicionando-a ao lado de grandes escritores aos quais o prêmio foi concedido como: Anna Seghers, Bertold Brecht, Ernst Jandl, Herta Müller e Robert Musil. Desde 2012, Yoko Tawada é membro da Academia Alemã de Língua e Poesia [*Akademie der deutschen Sprache und Dichtung – DASD*]. No Japão, a autora também é detentora de outros 9 prêmios, entre eles o Prêmio *Izumi Kyôka*, em 2000, o Prêmio *Itô Sei*, em 2003, e o Prêmio Literário Yomiuri, em 2013.

A dimensão da carreira acadêmica e do reconhecimento advindo da comunidade científica, tanto alemã como japonesa, é importante para compreender a aproximação de sua pesquisa com sua obra literária. Um dos movimentos da poética tawadiana envolve o uso de personagens literários de outros autores, reescrita de

³¹ Informações acessadas no site oficial da autora. Disponível em: <http://yokotawada.de/> <http://bio-bibliographie/>. Acesso em: 30 de junho de 2024.

textos literários sob novos contextos e, ainda, a inserção da teoria literária e da teoria linguística em seus textos.

Um primeiro exemplo desse movimento se mostra na peça “Sancho Pança” [*Sancho Panza*] (Tawada, 2013, p. 123-146). Escrita em alemão, japonês e espanhol, o texto faz referência ao personagem do romance de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (De Cervantes, 1983). Em um processo permeado por intertextualidades, a autora propõe uma releitura do texto original de Cervantes em formato dramático. Logo no prólogo o leitor se depara com a descrição de personagens que, além de femininos, são zoomorfizados: Sancho Panza em uma burra e Dom Quixote em uma égua. No que diz respeito à nova generificação proposta por Tawada, o próprio Dom Quixote explica o fato de ser uma mulher: “A pele de uma mulher é a armadura mais dura. Depois de colocá-la você não precisa mais ter medo de nada”³² (Tawada, 2013, p. 130).

Segundo a pesquisadora Christine Ivanovic (2010, p. 56): “O texto é uma adaptação do famoso romance de Cervantes reposicionado no contexto do final do século XX, como é indicado por várias referências a problemas ambientais cruciais e eventos políticos e suas consequências, como a queda da bomba atômica em Hiroshima”. Autores como Franz Kafka e Walter Benjamin propuseram leituras críticas do texto de Cervantes; também Jorge Luís Borges, no conto *Pierre Menard, autor del Quijote* (Borges, 1995). As leituras críticas de Benjamin e Kafka possibilitaram com que novos olhares e perspectivas fossem lançados para a história, assim como a referência de Borges. Na peça, Tawada faz o mesmo movimento ao remontar o famoso texto de Cervantes em um contexto moderno de contato entre culturas, que absorve em seu universo poético ícones culturais e, assim, transformando-os.

Um segundo exemplo é a peça *Kafka Kaikoku* (Tawada, 2013, p. 271-288). Já em seu título, há um jogo de palavras: além do sobrenome do escritor Franz Kafka, há a palavra *Kaikoku* significa “abertura de países”, em japonês. O termo se relaciona com a abertura do Japão para o oeste, mais precisamente para a Europa, ocorrida a partir de 1861, quando Japão e a Prússia assinaram um tratado comercial. Na peça está representada a modernização do Japão e a influência europeia durante o

³² Die Haut einer Frau ist die härteste Rüstung. Wenn man eine weibliche Haut angezogen hat, muss man sich vor nichts mehr fürchten.

processo. Além do contexto relacionado à abertura comercial japonesa, há, no texto, um debate sobre a palavra *Ungeziefer*, palavra utilizada por Franz Kafka ao narrar a metamorfose sofrida por *Gregor Samsa* em seu livro *A Metamorfose* (Kakfa, 2023). É possível encontrar na literatura traduções da palavra como “parasita” ou “verme”, significando pequenos animais nocivos, ou conjunto de insetos. Tawada é a tradutora de *A Metamorfose* para o japonês. Em entrevista concedida para a Fundação Cultura japonesa-alemã de Berlim, Tawada reflete sobre a peça:

Se trata da palavra “Ungeziefer”. Na metamorfose de Kafka Gregor Samsa se transforma em um verme. Em um ótimo dicionário etimológico encontramos o significado original da palavra como “um bicho sujo”, provavelmente, “um bicho não adequado para se vitimar”. Como verme, Samsa não poderia mais trabalhar como vendedor. Ou ainda: eu não deveria mais trabalhar. Isso significa, que os débitos de seus pais deveriam ser totalmente pagos, no entanto mais tarde, quando ele não trabalhava mais, não parecia ser mais um problema para seus pais. Como poderíamos entender isso? A história termina com a esperança de um casamento de sua irmã. Como essa seria uma imagem para o futuro? Se trata da pergunta em minha peça de teatro, a adaptação da *Metamorfose* de Kafka³³.

Na peça também há a presença de personagens kafkianos, como o próprio Gregor Samsa, e, em outro momento, o personagem de *O Médico Rural* (Kafka, 1999). Sobre a peça, a pesquisadora Iris Hermann (2015, p. 289) descreve que os “personagens saem de livros e fotos, eles vencem uma fisicalidade que liga intimamente como imagens escritas, imagens e até textos com experiências sensoriais físicas”³⁴.

O trabalho de Tawada sobre a obra de Kafka tem sido evidente pelo menos desde a sua dissertação, na qual ela tratou, entre outras coisas, da história “Blumfeld, um solteiro mais velho...” [*Blumfeld ein älterer Junggeselle...*](Kafka, 2010). Além do trabalho sobre Kafka, também nota-se em suas leituras sobre o autor uma influência importante para Tawada: “Inspirada na leitura de Kafka feita por Walter Benjamin, ela interpreta a caixa de costura que aparece na história do campo de flores de Kafka

³³ Es geht um das deutsche Wort ‚Ungeziefer‘. In Kafkas Verwandlung verwandelte sich Gregor Samsa in ein Ungeziefer. In Kluges etymologischem Wörterbuch bedeutete das Wort ursprünglich ‚ein unreines Tier‘, wahrscheinlich ‚ein nicht zum Opfer geeignetes Tier‘. Als Ungeziefer konnte Samsa nicht mehr als Kaufmann arbeiten. Oder: Er musste nicht mehr arbeiten. Es hieß, dass er die Schulden seiner Eltern abzahlen müsse, aber später, als er nicht mehr arbeitete, ist das anscheinend kein Problem mehr für die Eltern. Wie können wir das verstehen? Die Geschichte endet mit der Hoffnung auf die Hochzeit seiner Schwester. Wie ist dieses Bild der Zukunft zu verstehen? Es geht um diese Fragen in meinem Theaterstück, das eine Adaption von Kafkas Verwandlung ist“. Cf: Disponível em: <https://jdz.de/de/node/137>. Acesso em: 2 de julho de 2024.

³⁴ Do original: „Figuren treten aus Büchern und Bildern heraus, sie gewinnen eine Körperlichkeit, die Schriftbilder, Bilder, auch Texte mit körperlich sinnlichen Erfahrungen eng verknüpft“.

como uma imagem poetológica e também coloca os brinquedos (pião e bola) nessa dimensão” (Hermann, 2015). Ou seja, em seu trabalho científico Tawada analisa as imagens kafkianas para a composição de sua tese sobre brinquedos, para a qual as reflexões benjaminianas servem de base teórica.

A partir dos exemplos acima citados, intenciona-se, neste trabalho, acentuar uma característica presente na obra de Tawada: a reformulação, ou o movimento de “pegar para si” aquilo que é do cânone, tanto teórico como literário, e transformar em algo que é próprio à sua poética. Seja a partir de personagens tomados emprestados de outros autores, seja a partir de partes de textos, Tawada reelabora-os projetando uma abordagem transcultural e transtextual. Nela, são entrelaçados textos tradicionais com formas modernas, orientais com técnicas ocidentais, antigas com novas, línguas e práticas.

4.1 Como o vento no ovo

Escrita em 1997, a peça de teatro *Wie der Wind im Ei* [Como o vento no ovo] (Tawada, 2013, p. 34-62) teve sua estreia no mesmo evento de encenação do primeiro texto dramático da autora (A máscara de grou que brilha à noite [*Die Kranichemaske, die bei nacht strahlt*]): o festival *Steirischer Herbst*, em Graz, na Áustria. A peça foi dirigida por Ernst M. Binder, iluminação por Lukas Kaltenbäck, figurino por Christina Budniewski, coreografia por Dieter Baumann, música por Wolfgang Bley-Borkowski e atuação das atrizes: Jutta Hell, Imma Sarries-Zgonc, Lucie Teisingerova e Yoko Tawada³⁵.

No arquivo do festival *Steirischer Herbst*, é possível ter acesso a um vídeo da apresentação³⁶, acompanhado pelo seguinte texto de divulgação da peça:

O segundo drama de Yoko Tawada é uma excursão elegíaca por mundos poéticos e mágicos. A peça é atmosféricamente carregada por uma tensão intangível entre fantasia e realidade, proximidade e distância. As distâncias e as lacunas já desempenhavam um papel importante na primeira peça teatral de Tawada, *Die Kranichemaske die bei Nacht strahlt* [A máscara do grou que brilha à noite]. Na tradição do teatro Nô japonês, a fronteira entre a vida e a morte ocupou o centro do palco nessa peça, mas na nova peça a autora assume uma posição contrária em termos de conteúdo: é uma alegoria leve

³⁵ A peça também foi encenada, posteriormente, em Frankfurt pela companhia de dança Rubato, em 1997, e em 2007, pelo ator e diretor grego Kosmas Chatziioannidis em 2007 no teatro “Landungsbrücken Frankfurt“. Um trecho da encenação pode ser visto no seguinte link: <https://vimeo.com/14951030>. Acesso em: 17 de junho de 2024.

³⁶ Disponível em: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/mediathek/28028/yoko-tawada>. Acesso em 17 de junho de 2024.

sobre a escrita como um ato de criação feminina, uma ponte asiático-europeia entre o nascimento fantástico e a experiência épica da realidade³⁷.

No palco, apresentam-se quatro personagens: a Mulher [*die Frau*], uma escritora que se propõe a escrever uma autobiografia; a Menina [*das Mädchen*], uma criança de nacionalidade estrangeira; o Poeta [*der Dichter*], personagem que propõe debates sobre a escrita; e a Cunhada [*die Schwägerin*], que mantém uma relação conflituosa com a Mulher. Um recurso bastante comum dentro da escrita dramática de Tawada é os nomes dos personagens representarem “entidades” abstratas, mais do que sujeitos com identidade e nomes próprios. Suas falas parecem enigmáticas, metafóricas, como pistas através das quais se pode estabelecer uma ligação entre sexualidade, fertilidade e produtividade na escrita. Ovos, garrafas, folhas, papéis com manuscritos, fruta-ovo e vasos sagrados, são alguns dos objetos cênicos propostos no texto. Eles são apresentados na peça através das falas, e participam da construção poética da peça.

É importante mencionar que o enredo não é composto por um arco dramático, a peça se desenvolve através das discussões e falas dos personagens. O prólogo descreve a primeira personagem, a Mulher [*die Frau*], personagem que está no processo de escrever uma autobiografia. Para tanto, ela se retira e vive sozinha em uma pequena casa com dois cômodos, um dos quais está vazio, e pertencida ao “(...) homem que morou lá com ela até dois anos atrás” (Tawada, 2013, p. 37). A casa, por sua vez, “(...) fica em um buraco, ao redor da casa crescem árvores subtropicais cujos galhos conversam em linguagem de sinais como mãos humanas” (Tawada, 2013, p. 37). Esse isolamento deve-se também ao fato de ela buscar por uma proteção para sua escrita: “Longe de todas as criaturas bípedes, protegido de todas as questões antropófagas, queria passar nove meses escrevendo minha autobiografia” (Tawada, 2013, p. 38).

³⁷ Wie der Wind im Ei, das zweite Drama der in Hamburg lebenden Japanerin Yoko Tawada, ist eine elegisch anmutende Exkursion in poetisch-magische Welten. Atmosphärisch aufgeladen wird das Stück von einer ungreifbar bleibenden Spannung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, Nähe und Distanz. Entfernungen, Abstände spielten schon in Tawadas im steirischen herbst 93 uraufgeführten ersten Bühnenstück Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt eine wesentliche Rolle. Stand darin in der Tradition des japanischen Nô-Theaters die Grenze zwischen Leben und Tod im Mittelpunkt, so bezieht die Autorin im neuen Stück eine inhaltliche Gegenposition: Wie der Wind im Ei ist eine leichtfüßige Allegorie über das Schreiben als weiblicher Schöpfungsakt, ein asiatisch-europäischer Brückenschlag zwischen phantastischer (Kopf-)Geburt und epischer Realitätserfahrung. Disponível em: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/3538/wie-der-wind-im-ei>. Acesso em: 17 junho de 2024.

O isolamento da Mulher é perturbado, primeiramente, pela presença da personagem Cunhada [*die Schwägerin*], que é anunciada no monólogo inicial, junto com os outros personagens: “(...) Desde que construí meu ninho neste buraco verde, nunca me senti tão inquieta como hoje.” e “(...)Infelizmente, não é bem verdade que ninguém me visita. Há três pessoas que sempre podem me visitar”³⁸ (Tawada, 2013, p. 38).

Há uma relação entre a sua propriedade, que a protege das perguntas intrusivas de outras pessoas, com o tema da corporeidade. De sua casa, protegida, é onde nasce sua autobiografia, no entanto, este espaço não é bem definido para o leitor, isto é, não é possível dizer quais processos ocorrem “dentro” e quais ocorrem “fora”, onde o corpo começa e onde ele termina. No entanto, o “interior” parece encontrar seu reflexo no “exterior”:

Algo se mexeu em meu estômago quando vi aquela criatura no jardim. O que estava se movendo? Muito maior que um gato, mas muito menor que um humano. (...) É um absurdo falar sobre humanos em geral. Ninguém sabe exatamente o tamanho de um ser humano. Um ser humano também pode ser menor do que um gato. (Tawada, 2013, p. 38).

A primeira personagem a entrar na casa, a Cunhada, faz justamente aquilo de que a Mulher tentava se proteger: “pergunta(s) devoradora(s) de homens”. Conforme evidenciado nos trechos abaixo:

CUNHADA: Você não abre nada? ³⁹

(Tawada, 2013, p. 39).

(...)

CUNHADA: Por que outra razão ele se tornaria tão covarde?⁴⁰

(Tawada, 2013, p. 40).

(...)

CUNHADA: Por que você permanece aqui?⁴¹

(Tawada, 2013, p. 40).

A comunicação entre as duas é conflituosa. As perguntas se referem ao paradeiro do marido da Mulher, e ações da Cunhada, como limpar a casa, contrastam com os desejos da Mulher:

³⁸ “Es gibt drei Menschen, die mich immer besuchen können”.

³⁹ SCHWÄGERIN: Du öffnest nichts?

⁴⁰ SCHWÄGERIN: Warum ist er sonst so feige geworden?

⁴¹ SCHWÄGERIN: Warum bleibst du hier?

CUNHADA: A poeira deixa o chão dormente. As janelas nubladas trazem pobreza. As pessoas devem ser picadas pela luz da manhã como a carne na grelha. O sol nos recebe brilhante e quente⁴², (Tawada, 2013, p. 40).

As perguntas da Cunhada, que desafiam as decisões da Mulher, são também a deixa a partir da qual a autora reflete e se posiciona, no texto, sobre a questão da escrita:

CUNHADA: Assim como eu sempre giro uma chave, você gira as palavras. Ao girá-las, abro as portas das casas do tesouro onde o interesse dá origem a novos interesses e os ratos a novos ratos. Mas qual porta você abre quando gira as palavras?⁴³ (Tawada, 2013, p. 40).

É possível perceber, no entanto, que as falas da Cunhada não são colocadas de forma bastante metafórica. Depois do diálogo inicial, no qual a relação entre as duas personagens é estabelecida, um segundo personagem adentra a casa: o Poeta [*der Dichter*].

O poeta entra na casa. A cunhada o olha de cima a baixo criticamente e sai da casa sem dizer uma palavra. O poeta olha para ela com cautela e um pouco de medo. Mas quando ele olha novamente para a mulher, seu rosto se ilumina de alegria⁴⁴. (Tawada, 2013, p. 40).

As falas do Poeta [*der Dichter*] também são de uma natureza poética, mesmo que, concomitante às ações da Cunhada, ele alveja a Mulher de perguntas e de críticas:

POETA: É possível ver através de um casulo sem destruí-lo? Com palavras confusas e olhos fechados? ⁴⁵(Tawada, 2013, p. 40).

(...)

POETA: Sua voz treme entre duas alturas porque ainda não consegue decidir qual tom adotar: uma não é profunda o suficiente para um homem, e a outra ainda é muito grave para uma mulher. Mas não vai demorar muito para que você fale com a voz do meu amigo⁴⁶. (Tawada, 2013, p. 1).

O Poeta comenta o encontro com seu “amigo”, o homem que anteriormente morava naquela mesma casa. Sua ausência na casa provoca profundas mudanças na Mulher, segundo o Poeta. O debate entre os dois se aprofunda, no decorrer da

⁴² SCHWÄGERIN: Der Staub macht den Boden taub. Trübe Scheiben bringen Armut. Menschen müssen von Morgenlicht gestochen werden wie das Fleisch auf dem Grill. Hell und heiß begrüßt uns die Sonne.

⁴³ SCHWÄGERIN: So wie ich immer einen Schlüssel umdrehe, drehst du an den Worten. Durch das Drehen öffne ich die Türen der Schatzhäuser, in denen die Zinsen neue Zinsen gebären und Mäuse neue Mäuse. Welche Tür öffnest du aber, wenn du die Worte verdrehst?

⁴⁴ Der Dichter betritt das Haus. Die Schwägerin betrachtet ihn kritisch von oben bis unten und verlässt das Haus ohne ein Wort. Der Dichter betrachtet sie vorsichtig und etwas ängstlich. Als er aber erneut einen Blick auf die Frau wirft, strahlt sein Gesicht vor Freude.

⁴⁵ DICHTER: Kann man einen Kokon, ohne ihn zu zerstören, durchschauen?

⁴⁶ DICHTER: Deine Stimme zittert zwischen zwei Höhen, denn sie kann sich noch nicht entscheiden, welche Höhe sie annehmen soll: Die eine ist nicht tief genug für einen Mann, und die andere ist noch zu tief für eine Frau. Es wird aber nicht mehr lange dauern, bis du mit der Stimme meines Freundes sprichst.

peça, a respeito da questão da escrita, e destaca uma característica importante a respeito do Poeta: este já não consegue escrever. O personagem, que acaba de regressar de uma viagem, na qual encontrou o amigo mencionado, tem seu interesse voltado, não na escrita, mas na leitura da autobiografia escrita pela Mulher.

Há ainda um outro elemento importante na peça: o coro. Em uma linguagem rítmica e poética, o coro aparece cinco vezes na peça e, a cada vez, parece antecipar algo que os protagonistas ainda não sabem. O coro de Tawada, nesse texto, não opera como o coro do drama antigo, espécie de representante do autor, ou responsável por exprimir opiniões, levantar questões sociais, ou criticar valores morais. Na peça, ele comenta os eventos de um lugar de “conhecimento múltiplo”, antecipando a chegada da última personagem a entrar em cena: Menina [*das Mädchen*].

A Menina é um personagem bastante simbólico na peça, sua entrada na casa é descrita da seguinte forma:

Ouve-se a tempestade, o vento forte e a chuva forte. As árvores dançam na escuridão como viciados em drogas. A porta se abre silenciosamente. Uma menina estranha está ali, iluminada pela lanterna⁴⁷ (Tawada, 2013, p. 11).

As falas da personagem “Menina” são repetições das últimas frases ditas pela personagem “Mulher”. Assim como os demais personagens, esta também não possui um nome; quem nos fala de sua aparência, roupas e desejos é a Mulher:

MULHER: Um dia, uma criança bateu à minha porta. Ela estava com a cabeça enfaixada. O curativo estava sujo e tinha uma cor vermelho-azulada semelhante à de sua pele. Você é uma menina ou um menino? A criança estava vestindo um uniforme de soldado rasgado que pendia até os calcanhares. Consegue entender o que estou lhe dizendo? Era o início de um inverno gelado. A criança estava sem sapatos e seus pés pareciam cimento. Ela cheirava a fruta podre. Dei banho na criança, vesti-a e penteei seu cabelo. Era uma menina. Os lábios da menina estavam secos e seus olhos estavam bem abertos porque ela estava com fome. Mas a menina não comeu a sopa de feijão que eu havia preparado. Ela cuspiu a sopa. Ela cuspiu o pão, os biscoitos e o macarrão. Ela não conseguia comer nada disso. O que você gostaria de comer? Você está com fome. Diga o que você quer. A menina não disse uma palavra. Ela foi até uma cesta, tirou um pedaço de fruta ovo e o mordeu, cru e sujo como estava⁴⁸ (Tawada, 2013, p. 43).

⁴⁷ Man hört das Gewitter, den starken Wind und den heftigen Regen. Bäume tanzen in der Finsternis wie Drogensüchtige. Die Tür öffnet sich lautlos. Ein fremdes Mädchen steht da, vom Blitzlicht beleuchtet.

⁴⁸ FRAU: Eines Tages stand da ein Kind vor meiner Tür. Es hatte seinen Kopf verbunden. Der Verband war verdreckt und hatte eine ähnlich rotblaue Farbe wie seine Haut. Bist du ein Mädchen oder ein Junge? Das Kind hatte eine zerrissene Soldatenuniform an, die ihm bis auf die Fersen hing. Kannst du verstehen, was ich dir sage? Es war der Anfang eines eisigen Winters. Das Kind hatte keine Schuhe an, und seine Füße waren wie aus Zement. Es roch nach faulem Obst. Ich badete das Kind, zog es an

Um último elemento importante de destacar são as notícias de rádio inseridas na peça. A linguagem sóbria e objetiva do noticiário, comprometida com um nível de racionalidade, contrasta fortemente com o estilo discursivo dos personagens e acentua ainda mais a disparidade entre a realidade externa e as vivências internas dos protagonistas, que parece ser um dos assuntos principais da peça. Ao relatar eventos com precisão e imparcialidade, o noticiário de rádio sublinha a fragmentação e a desumanização do mundo exterior, um mundo de guerra e catástrofes naturais.

Este contraste entre a comunicação racional e factual das notícias e o discurso subjetivo e metafórico dos personagens cria uma tensão que ecoa a análise benjaminiana sobre a modernidade e a narrativa. A presença do rádio sugere uma possibilidade de leitura da realidade externa, que, no caso, é violenta e caótica. As notícias funcionam não apenas como um pano de fundo contextual, mas também como um elemento narrativo que contextualiza a chegada da Menina na peça, dando pistas sobre o mundo externo que esta enfrenta antes de adentrar a casa da Mulher.

Na próxima seção, aprofunda-se nas relações entre as personagens e os elementos literários e conceituais mencionados, com o objetivo de explorar como o ato de escrita e a narração formam uma constelação que dialoga com as reflexões de Benjamin sobre o narrador. Examinam-se as dinâmicas internas dos personagens com relação à linguagem e à memória (ou a falta dela), investigando como esses aspectos refletem preocupações benjaminianas com a perda da capacidade narrativa e como isso transforma a experiência na modernidade.

4.2 O narrador de Benjamin e a constelação de personagens

Na primeira parte de “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2023), Walter Benjamin descreve aquilo que considera a experiência moderna. O relato do quão raro é o encontro de pessoas dotadas da habilidade de narrar devidamente é feito por Benjamin ao descrever a privação da faculdade de intercambiar experiências relacionado com as transformações sociais e experiências

und kämmt ihm das Haar. Es war ein Mädchen. Das Mädchen hatte trockene Lippen und weit aufgerissene Augen, weil es Hunger hatte. Aber das Mädchen aß nicht die Bohnensuppe, die ich gekocht hatte. Es spuckte die Suppe aus. Es spuckte Brot, Kekse und Nudeln aus. All das konnte es nicht essen. Was möchtest du essen? Du hast Hunger. Sag, was du möchtest. Das Mädchen sprach kein Wort. Es ging zu einem Korb, holte ein Stück Eierfrucht heraus und biss hinein, roh und ungewaschen, wie sie war.

radicalmente desmoralizadas: “a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelas governantes” (Benjamin, 2023, p. 198).

A contraposição entre o moderno e o tradicional evidencia que a teoria benjaminiana da narrativa está intrinsecamente ligada a uma teoria da modernidade, marcada pelo desaparecimento da figura tradicional do narrador. A perda da habilidade de narrar é emblemática da crise da modernidade, na qual a fragmentação e a desintegração das experiências tradicionais tornam-se predominantes. Esse tema tornou-se central em diversas discussões nas ciências sociais e na filosofia contemporâneas. O ensaio de Walter Benjamin, ao antecipar muitas dessas formulações, consolidou-se como um clássico em vários campos do saber, incluindo a filosofia, a teoria da literatura e a historiografia.

Através de duas alegorias, do camponês sedentário e do marinheiro comerciante, Benjamin distingue a figura do narrador entre dois grupos que se relacionam de formas diferentes. O primeiro, o camponês, como aquele que narra sua história sem ter saído do país, que conhece a história de sua região, suas tradições, e a partir de uma perspectiva pessoal consegue ser significativo para a narrativa da história de seu povo. O segundo, o marinheiro, é aquele que viaja, que vem de longe e narra aquilo que observou, que vivenciou. Embora o autor apresente essas duas representações, há em sua escrita o entendimento da importância da interpenetração desses dois tipos e seus eventuais desdobramentos na competência de narrar.

O autor descreve que o narrador tem como matéria a vida humana e estabelece com ela uma relação artesanal. Por isso ele sabe dar conselhos (no sentido de conselho verdadeiro - *Rat*) como um sábio, podendo basear-se na experiência (*Erfahrung*) de toda uma vida, de uma vida de todos. Seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida, existe no narrador a capacidade de aconselhar. Algo que se torna raro e antiquado na era moderna. Para o autor, aconselhar está relacionado ao ato de narrar a medida que ela pode ser percebida como uma continuação da história que está sendo narrada. No entanto, para que ocorra essa continuidade narrativa, é necessário primeiramente que haja narrativa. Para Benjamin (2023, p. 198) “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”. O conceito de sabedoria, ou o lado épico da verdade, portanto,

está intimamente relacionado ao ato de narrar. Sua extinção, assim, está vinculada à evolução secular das forças de produção.

A fim de aproximar o texto de Benjamin com a peça aqui analisada, é necessário apresentar brevemente o contexto no qual as personagens estão inseridas. Como mencionado anteriormente, um dos elementos que dá uma noção de exterioridade para o contexto dos personagens são as inserções de notícias de rádio, que ocorrem duas vezes na peça. Apesar de os diálogos entre as personagens ocorrerem sempre no interior da casa da personagem Mulher, as emissões possibilitam uma leitura sobre aquilo que ocorre do lado de fora através dessas inserções. O cenário descrito pelo rádio contém, em alguns momentos, desastres naturais e táticas relacionadas a um contexto de guerra, como manobras da marinha, deslocamento de soldados, escombros na cidade, pessoas feridas e desaparecidas, de forma sóbria e prática, como nos exemplos abaixo:

A marinha iniciou a maior manobra em nossa baía desde 1979. 57.000 soldados e 180 navios de guerra serão mobilizados por uma semana⁴⁹(Tawada, 2013, p. 42).

(...)

Apesar das esperanças cada vez menores de encontrar sobreviventes nos escombros das lojas de departamento que desabaram, as equipes de resgate colocaram câmeras e microfones em dois poços expostos para tentar localizar qualquer sinal de vida das pessoas presas. Até o momento, 117 pessoas morreram e mais de 340 pessoas ainda estão desaparecidas, incluindo muitos jovens e crianças (Tawada, 2013, p. 47).

Dada a contextualização que a peça apresenta daquilo que ocorre para além do ambiente ao qual os personagens interagem, destaco o seguinte trecho de Benjamin (2003, p. 1998), que trata justamente da guerra e da experiência de comunicação:

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.

⁴⁹ RADIONACHRICHTEN: Die Marine hat das größte Manöver in unserer Bucht seit 1979 begonnen. 57000 Soldaten sowie 180 Kriegsschiffe sind eine Woche lang im Einsatz.

Introduzindo nesse momento a relação dos personagens com o texto de Benjamin, começo minha análise com a personagem Menina [das Mädchen]. Sua relação com o cenário descrito na peça é feita pela Mulher. A personagem chega na casa como se ela tivesse escapado de uma zona de guerra: vestindo um "uniforme de soldado rasgado que pendia até os calcanhares", "sem sapatos", seus "pés pareciam cimento", "cheirava a frutas podres", seus "lábios estavam secos e seus olhos estavam bem abertos porque ela estava com fome". E ainda mais importante: ela não fala. Tudo que ela consegue fazer em termos linguísticos é repetir frases ditas ou copiar algo que já foi escrito, a personagem, no entanto, não é capaz de descrever seus desejos, falar nome, e contar sua história, de recuperar sua memória. Como nos trechos da peça:

A mulher está em sua mesa escrevendo. Ela está perdida em seus pensamentos. A menina está sentada no chão brincando com um lápis. A menina encontra uma folha de papel, observa os caracteres nela contidos e os copia em outra folha de papel. Logo a mulher se vira⁵⁰ (Tawada, 2013, p. 44).

(...)

MULHER: Você também pode falar?!

MENINA: Você também pode falar?!

MULHER: Ou você está apenas repetindo o que eu lhe digo?

MENINA: Ou você está apenas repetindo o que estou lhe dizendo?

MULHER: Você poderia me dizer de onde é?

MENINA: Você poderia me dizer de onde é?⁵¹ (Tawada, 2013, p. 44).

O contraste entre a Mulher [*die Frau*] e o Poeta [*der Dichter*] e suas reflexões sobre a escrita também possibilitam uma aproximação com o texto de Benjamin. A antítese pode ser descrita de forma simples: ela é capaz de escrever, se isola do mundo para a composição de sua autobiografia; ele já não escreve, chega de uma viagem recém feita à uma ilha, no entanto, não consegue escrever sobre essa experiência.

Na Mulher, é possível ver uma narradora de sua vida, o relato da experiência vivencial do indivíduo, incluindo suas tradições, perspectivas pessoais advindas do

⁵⁰ Die Frau ist am Schreibtisch und schreibt. Sie ist in ihre Gedanken versunken. Auf dem Boden sitzt das Mädchen und spielt mit einem Bleistift. Das Mädchen findet ein Blatt Manuskriptpapier, betrachtet die Schriftzeichen, die darauf stehen, und schreibt sie auf einem anderen Papier ab. Bald dreht sich die Frau um.

⁵¹ FRAU: Du kannst auch sprechen?! / MÄDCHEN: Du kannst auch sprechen?! / FRAU: Oder wiederholst du nur, was ich dir sage? / MÄDCHEN: Oder wiederholst du nur, was ich dir sage? / FRAU: Kannst du mir vielleicht doch sagen, wo du herkommst? / MÄDCHEN: Kannst du mir vielleicht doch sagen, wo du herkommst?

lugar onde vive e possivelmente em um povo. O poeta não está envolvido no processo de escrita, está mais ligado ao prestígio social de ser "rotulado como poeta". Ele diz preferir ler ao invés de escrever.

POETA: Mas eu leio. Ler é minha maior paixão. Escrever, por outro lado, acho muito chato. Eu preferiria apenas ler e não escrever mais nada. Não consigo deixar de lado o rótulo de "poeta". É por isso que continuo escrevendo algumas linhas. É fácil para você porque não tem um rótulo⁵² (Tawada, 2013, p. 45).

O Poeta, que coloca seu interesse agora na leitura, está diretamente interessado na escrita autobiográfica da Mulher: "Mas quero saber o que você consegue lembrar de todos os eventos que flutuam livremente em sua memória. Quando leio sua autobiografia, aprendo tanto sobre você quanto você mesma" (Tawada, 2013, p. 47). Ao ler a biografia, o poeta espera ter acesso às "memórias" ocultas e, portanto, ao "eu interior" da mulher. Outro fato relevante é a surpresa sobre a memória, sobre o fato da Mulher ser capaz de contar os eventos que experienciou. A sugestão que esse trecho apresenta é de que o Poeta não apenas perdeu a capacidade de escrita, mas também a memória sobre o que vivenciou.

Tawada nos apresenta, portanto, uma constelação de personagens que refletem sobre a escrita. Dado o contexto que ocorre fora da casa e dos personagens apresentados, é possível fazer uma aproximação com o narrador benjaminiano. Primeiramente com a Menina, que chega possivelmente de um cenário de guerra e não consegue falar, assim como os soldados combatentes que voltavam mudos. Depois a Mulher, que escreve sua história e nessa escrita de si abrange suas memórias e seu interior, assim como o camponês sedentário. Por fim, o Poeta, profissão ligada ao processo de escrita, nesse caso também aquele viaja e condensa suas vivências em versos, assim como o marinheiro comerciante. A leitura aqui proposta é de que Tawada constrói personagens relacionados às alegorias e ao contexto de Benjamin em sua crítica à modernidade.

O texto de Tawada revela uma intersecção profunda com as alegorias de Benjamin, destacando o impacto da modernidade sobre a narrativa e a comunicação de experiências. A Menina, sem fala e com sua capacidade limitada de repetição, representa a fragmentação e a perda da habilidade narrativa tradicional. Sua condição

⁵² DICHTER: Aber ich lese. Das Lesen ist meine größte Leidenschaft. Das Schreiben dagegen empfinde ich als sehr langweilig. Ich möchte am liebsten nur noch lesen und nichts mehr schreiben.

reflete a observação de Benjamin sobre os soldados que retornavam da guerra incapazes de articular suas experiências, resultando em uma pobreza comunicável que simboliza a crise da modernidade.

A Mulher, como narradora de sua própria história, encapsula a figura do camponês sedentário, cuja narrativa está enraizada em suas experiências e tradições locais. Sua escrita autobiográfica sugere uma tentativa de preservar e comunicar uma sabedoria que está em risco de desaparecer na era moderna. A narrativa dela se torna um ato de resistência contra a efemeridade da experiência comunicável que Benjamin lamenta.

Por outro lado, o Poeta, com sua inclinação a ler em vez de escrever, e seu fascínio pelas memórias da Mulher, pode ser visto como uma figura que busca capturar e entender as experiências alheias, similar ao marinheiro comerciante que Benjamin descreve. Ele está interessado não apenas na superfície das histórias, mas nas profundezas das memórias que formam a identidade da Mulher. Essa busca sugere uma tentativa de recuperar a sabedoria perdida através da compreensão das experiências dos outros.

A peça, ao incorporar notícias de rádio sobre desastres e conflitos externos, estabelece um paralelo com a observação de Benjamin sobre a transformação do mundo ético e exterior. Essas inserções de eventos caóticos e perturbadores enfatizam a desconexão entre os personagens e o mundo em que vivem, refletindo a alienação e a fragmentação da experiência moderna. A constatação de Benjamin de que "as ações da experiência estão em baixa" é evidenciada pela representação desses eventos, que sublinham a desintegração da narrativa tradicional e da capacidade de trocar experiências significativas.

4.3 A escrita poética-dramática

O livro da estreia literária de Yoko Tawada em língua alemã, *Wo Europa anfängt* [Onde começa a Europa] (Tawada, 2006), apresenta uma série de poemas em japonês e alemão. Na poesia, Tawada introduz uma densa estrutura de referências intertextuais, são eles: elementos da cultura popular japonesa, motivos de contos de fadas (especialmente russos) e as tradições de um Modernismo literário europeu de Franz Kafka a Paul Celan, de Ernst Jandl a Friederike Mayrocker. O continente

européu aparece como uma construção imaginária, até mesmo mitológica, da soma de todas as imagens que europeus e não-europeus criam no continente e fora dele.

Sua produção poética também é expressa no livro *Abenteuer der deutschen Grammatik* [Aventuras da Gramática Alemã] (Tawada, 2010). Além dos fenômenos de natureza linguística, Tawada traz no seu segundo livro exemplos da intraduzibilidade de culturas. As poesias tem como objeto de estudo comparativo uma discussão sobre pronomes, voz passiva, passado perfeito, conjugação verbal, artigos, verbos separáveis, além de peculiaridades fonéticas e pontuação. Sua poesia consegue um efeito de acentuar os mecanismos gramaticais que passam despercebidos pelos falantes nativos de alemão e ganham novos contextos a partir de uma escritora cuja língua materna não é o alemão.

Para além daquilo que é percebido como propriamente poesia, daquilo que os estudos literários tradicionais entendem não como detentor de um valor próprio ou intrínseco, mas sim como objeto estético, há na prosa e na dramaturgia de Tawada uma correspondência com a escrita poética. A estrutura dos signos linguísticos associados a um contexto literário, a partir do enquadramento cultural, são limites permeáveis e abertos para a autora. Dessa forma, acredito que seja possível encontrar na produção dramática algo do poético, justamente naquilo que tange o borramento de fronteiras de gêneros literários repetidamente proposto por Tawada em seus textos.

Especialmente a partir da dramaturgia de Tawada, direciono o foco para o caráter poético da peça *Como o vento no ovo* [Wie der Wind im Ei] (Tawada, 2013, p. 34-62), cujo olhar cerrado para os diálogos entre os personagens buscam características que borram as fronteiras de gêneros, sobre aquilo que é teatro ou é poesia. Para além desses elementos há uma metáfora que se destaca: a da fertilidade e da escrita, cuja elaboração se dá a partir da personagem Mulher [die Frau].

A peça *Como o vento no ovo* [Wie der Wind im Ei] (Tawada, 2013, p. 34-62), de Yoko Tawada, escrita em 1997, apresenta quatro personagens: Mulher [die Frau], Cunhada [die Schwägerin], Poeta [der Dichter] e Menina [das Mädchen]. A instalação cênica se passa na casa da Mulher, localizada em um buraco, onde ela se isola para a escrita de sua autobiografia. A Mulher, no entanto, não permanece imperturbável: os outros personagens acessam seu local de reclusão. A simbologia desse espaço e

da reclusão da personagem é muito importante para a composição das metáforas na peça; outros dois importantes elementos cênicos são introduzidos durante a peça: um coro, fazendo comentários durante a peça; e as notícias de rádio, que relatam desastres ambientais, acidentes e guerras, rompendo os diálogos e elementos daquilo que é fora do ambiente onde a estrutura dramática ocorre.

Um em primeiro momento algo que chama atenção na peça é a linguagem dos personagens. O discurso é rico em metáforas, composições aforísticas e de pseudo-provêrbios. Destaco alguns trechos da peça onde é possível evidenciar essas composições. Como nas falas da Cunhada:

CUNHADA: A poeira deixa o chão dormente. As janelas nubladas trazem pobreza. As pessoas devem ser picadas pela luz da manhã como a carne na grelha. O sol nos recebe brilhante e quente⁵³ (Tawada, 2013, p. 39).

(...)

CUNHADA: Não sou amigo da amizade. Vou lhe dizer isso sem freio ou feno. O que eu quero não é dinheiro. Digo isso com orgulho e barulho⁵⁴ (Tawada, 2013, p. 42).

No primeiro trecho, há uma característica poética através de combinações incomuns de palavras: “as janelas nubladas”, “ser picadas pela luz da manhã” e “o sol nos recebe”, combinadas formam a característica poética no texto segundo trecho destacado são colocadas expressões idiomáticas criadas a partir da característica fonética das palavras [Vou lhe dizer sem freio ou feno / *Das sage ich dir ohne Scheu und Heu*]. É possível perceber o uso das palavras *Scheu* [vergonha] e *Heu* [feno], cuja rima é explorada como se fosse uma expressão corrente na língua, algo que, no entanto, não tem uma correspondência no contexto de interlocução da língua alemã. De forma análoga, a expressão “Digo isso com orgulho e barulho” [*Das sage ich mit Stolz und Holz*] há um movimento semelhante entre as palavras *Stolz* [orgulho] e *Holz* [madeira], utilizando a característica fonética das palavras, para, novamente, foram uma composição de uma pseudo expressão idiomática.

Nas falas da Mulher também é possível perceber a composição de uma linguagem poética:

MULHER: (...) Bom dia, querida cunhada. Já chega de limpeza. Nem mesmo a lua recém-banhada pode brilhar mais do que este piso. E as vidraças aqui

⁵³ SCHWÄGERIN: Der Staub macht den Boden taub. Trübe Scheiben bringen Armut. Menschen müssen von Morgenlicht gestochen werden wie das Fleisch auf dem Grill. Hell und heiß begrüßt uns die Sonne.

⁵⁴ SCHWÄGERIN: Ich bin keine Freundin der Freundschaft. Das sage ich dir ohne Scheu und Heu. Was ich will, ist nicht das Geld. Das sage ich mit Stolz und Holz.

são tão transparentes quanto águas-vivas sem adornos. Descanse um pouco. Suas chaves também querem dormir um pouco⁵⁵ (Tawada, 2013, p. 48).

(...)

MULHER: Ele trabalha em sua ilha e eu trabalho na minha. Esse buraco é uma ilha que não conhece o mar⁵⁶ (Tawada, 2013, p. 50).

Na fala da personagem há elementos metafóricos “lua recém-banhada”, “vidraças tão transparentes quanto água-vivas”, “uma ilha que não conhece o mar”, bem como antropomorfizações “as chaves que dormem”. Características da escrita que são semelhantes àquelas na fala da Cunhada.

De forma idiossincrática, as falas são apresentadas como diálogos banais. O discurso em geral é quase que exclusivamente dado dessa forma, algo que desafia a busca de significados e de uma comunicação cooperativa entre os personagens. A peça é permeada pelo uso de provérbios e uma espécie de pseudo-sabedoria, como no exemplo a seguir:

MULHER: (...) O medo torna a vida mais interessante⁵⁷ (Tawada, 2013, p. 40).

(...)

MULHER: Toda criança adora açúcar, a fruta-ovo é amarga. Assim como a carne humana. Se você lamber a pele de um ser humano dormindo, o gosto será semelhante ao da fruta ovo crua⁵⁸ (Tawada, 2013, p. 42).

A montagem da metáfora também leva a uma constante descontextualização das imagens. A constante afirmação de significado simula evidências onde não há nenhuma, de modo que uma possível linearidade é logo dissolvida na fala seguinte, ou por vezes, na próxima frase. Isso resulta na maneira de falar deliberadamente incompreensível, o que, no entanto, não é de forma alguma uma colagem aleatória de material linguístico. O texto é, na verdade, habilmente composto e cada personagem se diferencia dos demais pelas pequenas peculiaridades de seu estilo. A linguagem, dessa forma, descontextualizada e metafórica direciona a atenção do leitor, ou espectador, para o nível da expressão e não de conteúdo. O tom e a musicalidade da

⁵⁵ FRAU: (...) Jetzt ist es aber genug mit dem Saubermachen. Auch der frisch geduschte Mond kann nicht gesünder leuchten als dieser Fußboden. Und die Glasscheiben sind hier durchsichtig wie ungeschminkte Quallen. Ruh dich aus. Deine Schlüssel möchten auch eine Weile schlafen.

⁵⁶ FRAU: Er arbeitet auf seiner Insel und ich auf meiner. diese Mulde ist meine Insel, die kein Meer kennt.

⁵⁷ FRAU: (...) Angst macht das Leben interessanter.

⁵⁸ FRAU: (...) Jedes Kind liebt Zucker, Eierfrüchte sind bitter. Wie das Menschenfleisch. Wenn du die Haut eines schlafenden Menschen leckst, schmeckt es ähnlich wie die rohe Eierfrucht.

linguagem são, no mínimo, tão importantes quanto o conteúdo. Um exemplo dessa habilidade pode ser percebido nas falas do coro:

CORO (1): Vento Fralda Muro Vira Ferida Maravilha
O vento traz um milagre
Uma menina está na frente da porta
fralda macia e maravilhosa
O muro se transformou em vento
E a ferida se transformou em vento (Tawada, 2013, p. 38)
(...)
CORO (2): A árvore quase não canta na sala iluminada
Mas em um sonho ela cuspiria espuma
Sonhos e espumas chamam palavras
Sonhos e espumas chamam os lugares para acordar (Tawada, 2013, p. 43)
(...)
CORO (3): Cinzas em uma garrafa
Este é um ser humano
Cinzas de ossos queimados
Os ossos eram feitos de nós
Os nós não se desatam
amarrados em nós
Os nós queimados se tornam cinzas
As cinzas voam como uma garrafa
para o céu de seu próprio corpo (Tawada, 2013, p. 45)
(...)
CORO (4):
Não construa uma ponte
entre aqui e lá
Deixe que a fenda continue viva
Na ponte eles param
Para cuspir na água
Primeiro eles cospem, cospem, cospem
Depois cospem pedras
Depois cospem em si mesmos
Não construa uma ponte
Deixe que a fenda continue viva
Da fenda nasce um milagre (Tawada, 2013, p. 50).
(...)
CORO (5): vento fralda muro vira ferida maravilha
O vento traz uma criança milagrosa
Mas ela não é vista
Se for vista, deve ir embora
Uma criança do vento
O vento tem cores estranhas
Azul céu azul neve azul sangue
A criança escreve com o vento
Sua escrita tem cores estranhas
Azul celeste azul neve azul sangue⁵⁹ (Tawada, 2013, p. 53).

⁵⁹ CHOR (1): Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder

Der Wind bringt ein Wunder
Ein Mädchen steht vor der Tür
windelweich und wunderbar
Die Wand hat sich in Wind verwandelt
Und die Wunde hat sich in Wind verwandelt
[...]

CHOR (2): Der Baum singt kaum im hellen Raum
Aber im Traum würde er Schaum spucken

Percebe-se que o coro assume a forma de poesia que é parcialmente incorporada na fala das duas personagens. Aqui há também uma musicalidade e o jogo de palavras característicos da poesia tawadiana, semelhante às obras supracitadas. A fala do coro ganha uma complexidade em meio aos diálogos propostos na peça e iniciam a reflexão sobre a escrita e o ato de escrever, tema central na peça. A peça se constrói, portanto, na interação pontual de cada personagem com temas e motivos que, através de uma complexa simbologia, constitui o papel de cada personagem. Entre as diferentes simbologias há na metáfora da fertilidade e a relação da escrita, que se evidencia nas falas da Mulher, mas também nas interações com os outros personagens, uma composição que permeia a peça e que define a centralidade do tema.

Träume und Schäume rufen Worte nach
Träume und Schäume rufen Orten nach
[...]

CHOR (3): Asche ein der Flasche
Das ist ein Mensch
Asche von verbrannten Knochen
Die Knochen waren aus Knoten
Die Knoten wollen sich nicht lösen
gebunten gefesselt verknotet
Verbrannte Knoten werden zu Asche
Asche fliegt wie Flasche
in ihren eigenen Körperhimmel

[...]

CHOR (4):

Bau keine Brücke
zwischen hier und dort
Lass die Spalte weiterleben
Auf der Brücke bleiben sie stehen
Um ins Wasser zu spucken
Zuerst spucken sie Spucke
Dann spucken sie Steine
Dann spucken sie sich selbst
Bau keine Brücke
Lass sie Spalte weiterleben
Aus der Spalte springt ein Wunder

[...]

CHOR (5): Wind Windel Wand Wandel Wunde Wunder

Der Wind bringt ein Wunderkind
Man sieht es aber nicht
Wenn es gesehen wird, muss es fort
Ein Kind des Windes
Der Wind hat seltsame Farben
Himmelblau Schneeblau Blutblau
Das Kind schreibt mit dem Wind
Seine Schrift hat seltsame Farben
Himmelblau Schneeblau Blutblau

4.4 A metáfora da fertilidade e a relação com a escrita

A partir do jogo de palavras presente no título, *Wie der Wind im Ei*, é possível perceber uma relação ou dissociação da palavra *Windei*. O significado da palavra remonta ao conceito biológico de “gravidez anembrionária”, uma condição que ocorre quando um saco gestacional se desenvolve sem um embrião, ou seja, quando há uma formação apenas da casca, mas não do embrião em animais ovíparos. O título pode ser pensado, de forma metafórica, como o surgimento ou nascimento de algo novo, ou de uma nova ideia, porém sem conteúdo, vazio de significado. Um ovo fertilizado pelo vento - um “*Windei*” é um ovo estéril, sem germe, que não pode ser chocado e geralmente não tem casca. A tradução do título para “Como o vento no ovo”, perde, infelizmente, o jogo de palavras proposto, aquele que permite a imagem concreta de um ovo vazio e por isso preenchido apenas com vento. A tradução, no entanto, preserva a ideia de movimento, de uma ação sobre o objeto, do vento que sopra em direção ao objeto, mas não o afeta. O título pode ser interpretado como um “movimento” que não é visível ou mesmo tangível. É igualmente incerto se o “ovo” pode ser fertilizado pelo “vento”.

De acordo com Florian Gelzer (Gelzer, F., 1999, p. 95), “*Windei*” também se refere a um “gesto vazio”, “alegações mentirosas”, “autoengano” e um “plano sem esperança”. Para o autor, o título não sugere uma “gravidez” comum, mas, na verdade, um “nascimento” que ocorre no útero. O pesquisador descreve a peça como um “processo de escrita feminina como um ato de criação” (Gelzer, F., 1999, p. 96). Acredito que o autor veja corretamente a representação literária de Tawada do ato de criação da escrita, assim como os adjetivos utilizados, “ambígua e enigmática” (Gelzer, F., 1999, p. 96). A peça evidencia essa característica sugerindo, quando trata desse processo, uma relação com a gravidez, explorando associações com o feminino e a criação da linguagem. Ou seja, para sua escrita, a personagem Mulher se isola “longe de qualquer amigo de duas pernas, protegido de qualquer pergunta devoradora de homens (...)”, e passa “(...) nove meses escrevendo (...)” (Tawada, 2013, p. 38) sua autobiografia. A reclusão da mulher em seu “buraco” parece ter uma relação com a imagem do casulo, do ovo ou mesmo do útero. Nesse cenário inicial, em sua vizinhança imediata, há apenas a “linguagem de sinais” não verbal das árvores. A mulher sente que precisa se proteger das “perguntas” feitas em uma linguagem que, segundo ela, não contribui para seu poder criativo, mas o destrói. Em contrapartida,

longe das perguntas “devoradoras”, em sua casa, dentro de nove meses, nasce sua escrita.

A ideia sobre a gravidez é despertada no início da peça em conexão com o monólogo inicial da Mulher:

Algo se mexeu em meu estômago quando vi aquela criatura no jardim. O que estava se movendo? Muito maior que um gato, mas muito menor que um humano. (...) É um absurdo falar sobre humanos em geral. Ninguém sabe exatamente o tamanho de um ser humano⁶⁰ (Tawada, 2013, p. 38).

A escrita da autobiografia, que supostamente traria a libertação de velhas lembranças e o tão desejado "sono". Em uma conversa posterior com o Poeta, a Mulher se refere explicitamente à sua condição como "gravidez", mas imediatamente dúvida da existência:

MULHER: Hoje estou aparentemente grávida. Há cerca de um ano, fui a um médico na cidade e disse a ele que tinha dores de estômago à noite e não conseguia dormir. Ele me perguntou se eu tinha dores de estômago. Minha dor não tinha limites. Percebi que eu não tinha estômago. Sou uma garrafa de carne: não tenho limites entre as áreas chamadas lábios, palato, língua, esôfago, estômago, intestino grosso, fígado, vesícula biliar ou útero. Um ovo pode ser formado ou o alimento ovo pode ser digerido a qualquer momento. Agora você está pronto para começar⁶¹ (Tawada, 2013, p. 41).

Esse processo de fertilidade, como o nome da peça indica, e da gravidez, parece ser acompanhado de dor e é confundido pela mulher com uma doença. Também é imprevisível como e quando ele ocorre.

A escrita parece estar ligada de forma complexa à visita dos personagens. A Mulher não quer ter em sua casa essas pessoas, cujas perguntas atrapalham esse processo, que para ela é visto como ato de libertação, por um lado, de "memórias antigas" e, por outro, de “olhares curiosos”.

⁶⁰FRAU: In meinem Bauch hat sich eben etwas bewegt, als ich jenes Wesen im Garten sah. Was war es, das sich da bewegte? Viel größer als eine Katze, aber viel kleiner als ein Mensch. (...) Es ist Unsinn, vom Menschen im Allgemeinen zu sprechen. Keiner weiß genau, wie groß eigentlich ein Mensch ist. Ein Mensch kann auch kleiner sein als eine Katze.

⁶¹ FRAU: Ich bin heute scheinsschwanger. Vor etwa einem Jahr besuchte ich einen Arzt in der Stadt und sagte ihm, dass ich nachts Bauchschmerzen hätte und nicht einschlafen könnte. Er fragte mich, ob ich Magenschmerzen hätte. Meine Schmerzen kannten keine Grenzen. Mir wurde klar, dass ich keinen Magen habe. Ich bin eine Flasche aus Fleisch: Bei mir gibt es keine Grenzen zwischen Bereichen, die man als Lippen, Gaumen, Zunge, Speiseröhre, Magen, Dickdarm, Leber, Galle oder Gebärmutter bezeichnet. An jeder Stelle könnte ein Ei entstehen oder können Eierspeisen verdaut werden. Jetzt kannst du gehen.

Paradoxalmente a autobiografia tem já em sua concepção a ideia de ser queimada no final, é ela chamada de "cinzas", contendo sua própria destruição desde seu início:

MULHER: (...) Minha autobiografia não é mel em torno do qual as abelhas se reúnem. Ela é feita de cinzas, mesmo antes de eu jogá-la no fogo⁶² (Tawada, 2013, p. 41).

Os outros dois personagens, o Poeta e a Cunhada, também se relacionam com a escrita da Mulher. A Cunhada entra em cena limpando a casa e seu discurso é caracterizado pelo pensamento utilitarista; ela está interessada principalmente no lucro, ou seja, em como o final do projeto pode ser revertido em dinheiro. Ela também parece interessada no paradeiro do homem que antes vivia ali, o marido da Mulher. O Poeta, por outro lado, está constantemente interessado na autobiografia, mas ele, embora poeta, não está envolvido no processo de escrita.

O símbolo carregado na Cunhada, das "20 chaves pesadas penduradas no cinto" que "tilintam ruidosamente a cada movimento" pode ser percebido de forma literal: uma "chave também pode ser usada para decifrar um quebra-cabeça". A chave é o instrumento da cunhada para resolver o mistério do paradeiro do homem, que segundo ela, pode estar de forma enigmática colocada na escrita. A cunhada relaciona a futilidade de sua busca pelo segredo de escrita da mulher com a ausência do homem e repreende a mulher por ter tirado e comido o fígado dele, "o órgão do ácaro macho", já que o homem nunca retorna à casa. Mas as perguntas e acusações da cunhada são infrutíferas, pois a mulher simplesmente nega que haja algo que possa ser aberto com as "chaves" da cunhada. A cunhada não responde à pergunta sobre o paradeiro do homem e sua ligação com o "projeto de escrita". Ela finalmente sai quando o poeta entra no palco.

O Poeta prefere "ler" em vez de "escrever", ele está diretamente interessado na escrita ou mesmo na capacidade de escrever:

POETA: Eu já parei de escrever. Não quero mais saber o que sai da minha caneta. Mas quero saber o que você consegue lembrar de todos os eventos que flutuam livremente em sua memória. Quando leio sua autobiografia, aprendo tanto sobre você quanto você mesma⁶³ (Tawada, 2013, p. 41).

⁶² FRAU: (...) Meine Autobiografie ist kein Honig, um den sich Bienen sammeln. Sie besteht aus Asche, schon bevor ich sie ins Feuer werfe.

⁶³ DICHTER: Ich habe schon aufgehört zu schreiben. Ich will nicht mehr wissen, was aus meiner Feder fließt. Ich möchte aber wissen, woran du dich erinnern kannst von all den Geschehnissen, die frei in

Ao "ler" a autobiografia, o Poeta espera ter acesso às "memórias" ocultas e, portanto, ao "eu interior" da mulher. Assim, o ele supõe que esse "eu interior" existente na mulher poderia ser acessado pela leitura da biografia, enquanto o discurso da Mulher tenta dissipar qualquer possível resposta para essa pergunta. O discurso do Poeta quer estabelecer conexões. Ele considera as conexões que ele mesmo cria como sendo a realidade. Por exemplo, ele acredita reconhecer que a mulher de fato carrega o homem dentro de si:

POETA: Sua voz treme entre duas alturas porque ainda não consegue decidir qual tom adotar: uma não é profunda o suficiente para um homem, e a outra ainda é muito grave para uma mulher. Mas não vai demorar muito para que você fale com a voz do meu amigo⁶⁴ (Tawada, 2013, p. 46).

O Poeta chega a um limite de suas perguntas desafiadoras na tentativa de compreender a escrita da Mulher. Ele entende que há algo além do que pode ser descrito em palavras, no entanto, não consegue compreender. Como ele suspeita que a Mulher sabe desse segredo, ele a repreende:

POETA: Você parece gostar de jogar palavras assustadoras enigmáticas até que eu esteja me afogando em um pesadelo. Explique-me tudo com mais clareza e pare de brincar com minhas preocupações. Caso contrário, terei um ataque de raiva.

MULHER: Palavras fortes estão sempre mortas. Perguntas afiadas não têm imaginação⁶⁵ (Tawada, 2013, p. 47).

A mulher, no entanto, não quer ser "lida" dessa forma e acusa o poeta de ver "apenas o que você descreve, mas não o que cresce na minha pele":

POETA: Não sou eu, mas você tem uma capa e ela está sob sua pele. Tem algo que saiu de você e está escondendo de mim. Nem sei dizer ao certo o que pode ser. Talvez eu devesse ler sua autobiografia com mais frequência para poder entendê-la⁶⁶ (Tawada, 2013, p. 48).

deinem Gedächtnis schwimmen. Wenn ich deine Autobiografie lesen, erfahre ich von dir genauso viel wie du selbst.

⁶⁴ DICHTER: Deine Stimme zittert zwischen zwei Höhen, denn sie kann sich noch nicht entscheiden, welche Höhe sie annehmen soll: Die eine ist nicht tief genug für einen Mann, und die andere ist noch zu tief für eine Frau. Es wird aber nicht mehr lange dauern, bis du mit der Stimme meines Freundes sprichst.

⁶⁵ DICHTER: Es scheint dir Spaß zu machen, mit beängstigenden Rätselwörtern herumzuwerfen, bis ich hilflos im Alptraum ertrinke. Erklär mir alles verständlicher, und hör auf, mit meiner Sorge zu spielen. Sonst bekomme ich eine Wutanfall. / FRAU: Heftige Worte sind immer tot. Scharfe Fragen sind phantasielos.

⁶⁶ DICHTER: Nicht ich, sondern du hast einen Mantel an, und zwar unter deiner Haut. Du hast etwas, was aus dir gekommen ist, und verbirgst es vor mir. Ich kann nicht einmal ungefähr sagen, was das sein kann. Vielleicht sollte ich öfter in deiner Autobiografie lesen, damit ich dich verstehe.

Ambos os personagens se relacionam com o homem que ali vivia, no entanto há poucas informações sobre ele. O Poeta acaba de chegar de uma viagem a uma ilha, onde encontrou o marido da Mulher:

MULHER: Por que você veio? Sou grata por ter visitado meu marido na ilha e me contado sobre isso. Mas agora o relatório está pronto. Não quero que uma pessoa continue falando nesta casa⁶⁷ (Tawada, 2013, p. 41).

A fala da Cunhada também permeia a relação com a escrita:

CUNHADA: Assim como eu sempre giro uma chave, você gira as palavras. Ao girá-las, abro as portas das casas do tesouro onde o interesse dá origem a novos interesses e os ratos a novos ratos. Mas qual porta você abre quando gira as palavras?⁶⁸ (Tawada, 2013, p. 40).

Em sua insistência em saber sobre o homem e consegue a seguinte resposta ao perguntar sobre ele:

MULHER: Ele trabalha em sua ilha e eu trabalho na minha. Esse buraco é uma ilha que não conhece o mar. Daqui se ouve só a tempestade de outono, ela soa como ondas em um oceano⁶⁹ (Tawada, 2013, p. 45).

Nesse ponto há uma convergência naquilo que ambos os personagens buscam: algo a mais na escrita da mulher, por um lado [do Poeta] as memórias, um "interior", ou mesmo a capacidade da escrita; por outro, [da Cunhada], a resolução do mistério do paradeiro do homem que antes vivia ali, carregando na simbologia da chave a literalidade em objeto cênico que decifra o enigma. O poeta, entretanto, difere da Cunhada porque não acredita em uma "chave" que poderia ser encontrada por meio de sua "leitura".

A linguagem peculiar dos personagens reforça a metáfora complexa que alegoriza o processo de escrita do protagonista. Inicialmente, o processo de escrita está ligado a uma metáfora de fertilidade. O motivo do ovo, que percorre toda a peça, contribui para essa metáfora; mas o vento, que já foi considerado um símbolo de fertilização na antiguidade, é outro motivo central. - Um ovo fertilizado pelo vento, o "ovo no ovo" mencionado no título, é um ovo infértil sem um germe que não pode ser chocado. Por um lado, tanto o vento quanto o ovo devem ser entendidos como motivos

⁶⁷ FRAU: Warum bist du gekommen? Ich bin dir zwar dankbar, dass du meinen Mann auf der Insel besucht und mir davon berichtet hast. Aber jetzt ist der Bericht abgeschlossen. Ich möchte nicht, dass ein Mensch ständig in diesem Haus spricht.

⁶⁸ SCHWÄGERIN: So wie ich immer einen Schlüssel umdrehe, drehst du an den Worten. Durch das Drehen öffne ich die Türen der Schatzhäuser, in denen die Zinsen neue Zinsen gebären und Mäuse neue Mäuse. Welche Tür öffnest du aber, wenn du die Worte verdrehst?

⁶⁹ FRAU: Er arbeitet auf seiner Insel und ich auf meiner. Dieser Mulde ist meine Insel, die kein Meer kennt. Nur der Herbststurm hört sich an wie die Wellen auf einem Ozean.

de fertilidade; em combinação, porém, como um ovo de vento, eles simbolizam a infertilidade ou o fracasso da protagonista.

O fato de que o processo de escrita da Mulher dá a possibilidade de leitura como um ato de criação também é apoiado pelo fato de seu trabalho ter a duração de “nove meses”. Para Hélène Cixous, uma escrita feminina envolve não apenas:

(...) escrever em uma linguagem no estilo das mulheres” em geral, mas também extrair o texto do útero e dá-lo à luz como uma criança, com dor e cheia de amor. A primeira expressão do amor materno é o canto das asas, e o texto feminino, que é escrito em “tinta branca”, ou seja, provavelmente no leite materno, preserva essa referência primordialmente feminina à canção, o eco da voz da mãe (Cixous, H., 1976, p. 875-893).

Em contraste com a descrição de Cixous à “escrita do útero”, a metáfora da escrita-nascimento de Tawada é ambígua e enigmática. Uma vez que as imagens tenham sido estabelecidas, como a da “escrita da gravidez”, elas são continuamente dissolvidas. O comentário da Mulher, sobre estar “aparentemente grávida” [scheinschwanger], assim como a ideia de destruição da autobiografia, descrevem as possibilidades simultâneas de criação e destruição. O fim da peça se dá com a queima da autobiografia:

A tempestade, o vento forte, a chuva. A mulher chora. A criança sai e fecha a porta atrás dela. A criança pressiona o rosto contra a vidraça da janela uma vez do lado de fora e desaparece. Escurece. Os manuscritos da mulher começam a queimar⁷⁰ (Tawada, 2013, p. 46).

Petra Leitmeir (2007, p. 96) acredita que os personagens estão constantemente tentando descobrir o "segredo" do projeto de escrita, enquanto no nível do conteúdo, a mulher tenta se distrair das perguntas dos outros personagens sobre um "segredo". Tawada repete esse jogo no nível do relacionamento entre autor e leitor. Ela também espelha o próprio desamparo do leitor na figura do Poeta.

Tawada joga com as expectativas do leitor de que suas frases contenham algo que seja verdadeiro: sob o disfarce de uma declaração geralmente válida, no entanto, suas frases contêm exatamente o oposto, algo que é distante a um significado e, portanto, não reivindicam uma verdade inalterável. Mais uma vez, porém, a verdadeira essência pode ser encontrada onde o significado deixa de ser relevante. De acordo com Tawada, a verdadeira essência sempre se encontra onde os limites da linguagem

⁷⁰ Das Gewitter, der heftige Wind, der Regen. Die Frau weint. Das Kind geht und schließt die Tür hinter sich. Das Kind drückt einmal von außen sein Gesicht gegen die Fensterscheibe und verschwindet. Es wird dunkel. Die Manuskripte der Frau beginnen zu brennen.

estruturada logocentricamente são superados. É por isso que o estilo de discurso e o conteúdo de Tawada estão diretamente relacionados. As vozes não se dirigem apenas à Cunhada, ao Poeta, à Menina e à Mulher, mas também ao leitor e espectador da peça. O único "segredo" da Mulher que pode, portanto, ser encontrado no corpo do próprio texto, é uma obra de arte linguística.

O objetivo de seu projeto parece ser superar o próprio processo e depois de pôr em papel suas memórias autobiográficas, mergulhar em um sono onírico, após ato catártico de escrita. Assim, *Como o vento no ovo* reflete os conceitos linguísticos e poéticos de Tawada. A alegoria da escrita autobiográfica feminina, que é equiparada a um nascimento, retoma numerosos rascunhos poéticos de textos anteriores: a inspiração para a escrita é atribuída ao sonho, que para Tawada não é equiparado ao inconsciente, mas a um reino no qual vozes ocultas podem ser ouvidas. E, assim o texto poético-dramático de Tawada se direciona à escrita feminina externada em personagem e seus vários discursos. Portanto, não seria muito distante a assunção de que as diferentes reflexões na peça são diferentes aspectos da personalidade de uma mesma mulher, suas próprias vozes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo final, busco traçar paralelos entre os diversos vetores abordados ao longo deste trabalho, com o objetivo de identificar como eles convergem para uma direção comum. Yoko Tawada é analisada sob múltiplas perspectivas, principalmente através de sua obra dramática, a fim de explorar como seus textos refletem a necessidade de uma abordagem pós-colonial em um contexto de globalização cultural, transculturalidade e hibridismo das Literaturas do Mundo. Pretende-se destacar a presença de polisistemas e polilógicas, observando como os fenômenos de interação cultural se manifestam textualmente nas peças e são transcodificados em linguagem literária.

Ottmar Ette, em "Translinguismo e poéticas do contemporâneo" (Ette, 2019, p. 36), propõe uma abordagem de movimentos multilíngues e polilógicos que visa evitar a limitação da análise literária a uma alterização excessiva de línguas e culturas. O conceito de Literaturas do Mundo, especialmente o pensamento vetorial abordado em "Fractais do Mundo: um caminho pelas Literaturas do Mundo" (Ette, 2017), oferece uma ferramenta conceitual para compreender esses movimentos. Essa abordagem permite uma análise mais fluida e integrada das interações culturais e linguísticas, refletindo as complexidades e as dinâmicas contemporâneas presentes na obra de Tawada.

O conceito de vetor, enquanto elemento matemático, pode ser aplicado à análise literária como segue: o vetor é composto por um ponto coordenado, que pode ser entendido como o local de produção da obra literária, e possui uma direção e um sentido que representam o rumo ou a intenção da obra. A intensidade do vetor reflete o impacto e o alcance da obra dentro de um mapa de movimentos literários. Ou seja, na composição imagética do vetor, temos o ponto como o local de origem da obra, a direção e o sentido como as orientações e intenções da obra, e a intensidade como o potencial de influência e disseminação da obra em um contexto global.

A vetorização, conforme elaborada por Ette (2018, p. 13), refere-se ao processo de armazenamento e reflexão de padrões de movimento literário, que se manifestam tanto em padrões passados quanto em previsões futuras. Esse conceito sugere que esses movimentos literários, ao serem registrados e refletidos, não apenas influenciam as obras presentes, mas também se tornam perceptíveis e relevantes para a análise contemporânea, indo além da experiência individual e oferecendo uma

compreensão mais ampla das dinâmicas literárias em constante evolução. Como discorre Ette (2018, p. 13):

A vetorização também abrange o campo da história coletiva, cujos padrões de movimento ela armazena no setor vetorial pós-euclidiano reiteradamente quebrado, descontinuado, de dinâmicas futuras.

A partir dessa imagem, o microcosmo da Europa não pode ser pensado sem considerar o entorno não europeu e as constantes migrações. Como afirma Ette (2019, p. 36):

(...) as literaturas sem residência fixa, mas também as literaturas do mundo como um todo formam, transversalmente às línguas, transversalmente às culturas, transversalmente às delimitações que de modo algum se diluem, mas de certa maneira se multiplicam, uma escola de pensamento do multilógico e um laboratório para uma convivência para além da exclusão, para além de uma incessante alterização e expulsão.

O conceito de Literaturas do Mundo, conforme proposto por Ette, surge da crítica às antigas dicotomias entre o nacional e o universal, que foram historicamente formuladas a partir da Europa. Essas dicotomias frequentemente enfraquecem o potencial literário de autores como Yoko Tawada. A tendência redutora de classificar a literatura de migração ou de minorias na Alemanha, que inclui autores como Emine Sevgi Özdamar, José F.A. Oliver e Stanislaw Strasburger, é um exemplo dessa abordagem restritiva. Essa categorização limitada muitas vezes não consegue captar a complexidade e a riqueza das obras desses escritores, que transcendem fronteiras culturais e nacionais.

No contexto da globalização acelerada descrita por Ette, as práticas multilógicas se destacam ao evidenciar lógicas tradicionais ao lado de lógicas divergentes e inovadoras. Essas lógicas operam simultaneamente, refletindo a complexidade e a diversidade do cenário literário contemporâneo. A análise proposta nesta dissertação alinha-se com essa perspectiva ao considerar como diferentes lógicas e práticas culturais coexistem e se interrelacionam, especialmente na obra de autores como Yoko Tawada.

O paralelo estabelecido neste trabalho converge para uma linha de pensamento: a utilização de teorias literárias europeias, personagens canônicos e a reescrita adaptativa posicionam Tawada dentro das práticas multilógicas. O movimento proposto pela autora busca deslocar o cânone de sua posição intocável para integrá-lo na complexidade literária de sua obra dramática. Assim, ao analisar nesta dissertação as aproximações da figura do Tradutor na peça *A máscara de grou*

que brilha à noite e a constelação Mulher, Menina e Poeta na peça *Como o vento no ovo*, pretende-se explorar a possibilidade de empoderar o clássico para colocá-lo em movimento. Quando esses personagens são representados em cena, as lógicas multiculturais entram em fricção, gerando um movimento que resulta em uma reformulação, repensando o que está dito para criar algo novo.

O personagem Tradutor pode ser abordado sob uma perspectiva artístico-metacientífica, sendo visto como um analista, discutidor e elaborador do processo de tradução. A teoria de Walter Benjamin é refletida no personagem, que, por meio de falas metafóricas, explora a afinidade entre línguas, buscando semelhanças entre a língua de partida e a língua de chegada. De forma análoga, o narrador de Benjamin se inscreve em uma constelação de personagens. Menina, Mulher e Poeta, com suas falas e características físicas, encarnam as ideias de alienação e fragmentação da experiência moderna que Benjamin discute. A interação dessas figuras com elementos como as notícias de rádio, que introduzem o mundo exterior repleto de eventos catastróficos, tanto climáticos quanto relacionados à guerra, enfatiza a desintegração da narrativa tradicional e, além disso, a incapacidade de realizar trocas significativas nas experiências da modernidade.

Neste trabalho, também são exploradas as questões multiculturais e transculturais na obra dramática de Yoko Tawada, com um foco especial na sua poética da metamorfose. Destaca-se o uso desse recurso literário como uma ferramenta para abordar o que é estrangeiro e questões identitárias. Em várias peças, a metamorfose não apenas provoca transformações físicas e visuais dos personagens, que utilizam máscaras, mas também abre discussões mais profundas sobre gênero, diferenças culturais e as fronteiras entre humano e animal. Os personagens metamorfoseados de Tawada não são apenas imagens ou reações físicas, mas figuras que refletem processos implementados e estratégias estéticas de inter-relação simbólica. A singularidade da escrita de Tawada pode ser vista como uma forma de estranhamento, como sugerido por Ervedosa (2006, p. 569), que afirma “que tais técnicas de escrita não visam apenas aproximar o estrangeiro, mas também criar estranhamento no que é conhecido”. Dessa maneira, Tawada apresenta não apenas o culturalmente estranho, mas também revela o potencial de estranhamento no próprio familiar e conhecido.

A característica da linguagem, marcada por simbolismos e metáforas, entrelaça-se com a ideia de poética da metamorfose na obra de Tawada. Assim, a linguagem torna-se um meio de transição, transformando-se em uma parte fundadora de um espaço que é ao mesmo tempo corpóreo e linguístico. A combinação dessas características resulta em uma estrutura estética que reflete a interação intercultural em um fenômeno tanto intersubjetivo quanto intrasubjetivo. Portanto, enquanto se considera a posição global do estrangeiro através do estranhamento, também se reconhece o "eu" em processo, evidenciando a identidade no estrangeiro.

Ainda no âmbito das questões multiculturais, a incorporação de elementos de diferentes culturas e a exploração da tradução como um ato criativo oferecem uma contribuição significativa para a compreensão das interações culturais e dos processos de hibridização na era global. Ao posicionar o cânone literário lado a lado com elementos culturais japoneses e de outras culturas do Sul Global, Tawada não apenas enriquece a narrativa com uma variedade de influências culturais, mas também propõe uma reflexão sobre a complexidade do mundo contemporâneo. Nesse contexto, a tradução torna-se um meio de explorar e redefinir identidades, oferecendo novas perspectivas sobre a constante transformação das noções de pertencimento e diversidade.

Para Ette (2019, p. 13), os autores e autoras das literaturas sem morada fixa são, talvez, os mais capacitados para avaliar como a literatura de língua alemã se transformará sob as influências das correntes migratórias atuais, não apenas em termos temáticos, mas também estruturais. Nesse contexto, essas literaturas não simplesmente manifestam ou documentam a presença do "outro" ou do "estranho" no "próprio", mas oferecem uma visão mais profunda das dinâmicas culturais e identitárias em jogo, refletindo mudanças fundamentais na estrutura e na narrativa literária.

A questão do hibridismo na obra de Tawada pode ser abordada de duas formas distintas. Primeiramente, pode-se considerar a escrita translíngue híbrida que aparece nos textos dramáticos, como peças em alemão e japonês, alemão e espanhol, ou exclusivamente em alemão. No entanto, este trabalho foca na dimensão do hibridismo entre gêneros literários, especificamente entre poesia e drama. Ao explorar a escrita metafórica e a relação que Tawada estabelece entre escrita e fertilidade na peça *Como o vento no ovo*, observa-se um hibridismo que se alinha com as Literaturas do

Mundo, refletindo também uma perspectiva multicultural. A poesia nas falas dos personagens, que a princípio pode parecer uma colagem aleatória de material linguístico, revela-se, na verdade, uma composição cuidadosa que orienta o leitor para o nível de expressão em vez de conteúdo. Assim, as fronteiras entre gêneros literários são suavizadas para conferir uma musicalidade aos diálogos, evidenciada, por exemplo, na fala do coro.

Ainda em relação à questão poética e ao hibridismo, a metáfora da fertilidade e da escrita na personagem Mulher se destaca como um aspecto crucial. A alegoria da escrita autobiográfica feminina, equiparada a um nascimento, reflete aspectos da própria escritora, representando as diferentes vozes de uma mesma pessoa. Nesse contexto, a fertilidade como metáfora não apenas aprofunda a discussão sobre o hibridismo entre gêneros literários, como poesia e drama, mas também transcende as fronteiras do real. A metáfora se manifesta quando a personagem dá à luz sua autobiografia, simbolizando a interseção entre o processo criativo e o pessoal, e ressaltando a complexidade da escrita que mistura e redefine essas fronteiras.

Seja considerando o vetor de Tawada, cujo ponto de partida é a Europa mas que se direciona para diversos sentidos globais, seja nas interações com os países árabes ou nas Américas, nas relações transatlânticas ou transpácificas, ou ainda no ato de atravessar e traduzir — como sugerido pela autora na expressão *Überseetzungen* (línguas sobre o mar) —, o futuro das Literaturas da Mundo reside no desdobramento criativo de lógicas diferenciadas e variadas. Para lidar com essas lógicas, é imperativo o desenvolvimento de novas teorias literárias e de leitura, que estejam alinhadas com o movimento dinâmico dessas práticas. O transareal, o translíngue e a arte da leitura e tradução desempenham papéis centrais, inaugurando a possibilidade inestimável de se pensar de forma multilógica, ou seja, em muitas lógicas simultâneas.

Nesse cenário, busco aproximar especialmente nestas duas obras dramáticas de Tawada, além desses recortes em outras obras, como esses elementos posicionam a autora em um ponto de vista mais amplo sobre a Literatura Contemporânea. A intenção, de forma alguma, é encontrar um porto onde a escrita tawadiana possa se ancorar, mas sim, navegar pelas complexidades de uma autora múltipla e cuja criação literária apresenta potenciais cada vez maiores e mais distintos para a pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS

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

ARENS, Hiltrud: „**Die Toten erzählen grundsätzlich anders**“: **Yoko Tawadas postdramatischer Text Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt**“, Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler (Hg.): *Nach der Postmoderne – Jüdisch-deutsche Themen – Nation und Vergangenheit*. (Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 9). Tübingen: Stauffenburg, p. 59–81, 2010.

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

ARSLAN, Gizem. **Metamorphoses of the Letter in Paul Celan, Georges Perec, and Yoko Tawada**. (2013).

AUERBACH, Erich. **Philologie der Weltliteratur**. Francke, 1952.

BANOUN, Bernard. **Notes sur l'oreiller occidental-oriental de Yoko Tawada**. *Études Germaniques* 3, 2010.

BAY, Hansjörg. „**Eyes wide shut**“. **Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas Das nackte Auge**. *Études Germaniques*, p. 551-568, 2010.

BEANEY, Tara. **Metamorphosis in Modern German Literature: Transforming Bodies, Identities and Affects**. Legenda, 2016.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lesko “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Berliner Kindheit um 1900**. BoD–Books on Demand, 2022.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política** 10. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter: **Die Aufgabe des Übersetzers**. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. (Fischer) 1972, Bd. IV. 1, p. 9–21.

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

BENVENUTI, Magali. **Körpersprache und Sprachkörper in Yoko Tawadas Welt am Beispiel einiger ausgewählter Werke: Eine Schriftstellerin am Schnittpunkt verschiedener Künste?**. HAL Open Science: Ffdumas-00949840f, 2013.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**/Jorge Luis Borges. Madrid: Biblioteca Borges Alianza Editorial, 1995.

BRANDT*, Bettina; SCHYNS**, Désirée. **Neu vernetzt: Yoko Tawadas „Bioskoop der Nacht“ auf Niederländisch**. Etudes germaniques, n. 3, p. 535-549, 2010.

BRANDT, Bettina. **The Bones of Translation: Yoko Tawada's Translational Poetics**. In: Challenging the Myth of Monolingualism. Brill, 2014. p. 181-194.

BUSCH, Bernd; PÖRKSEN, Uwe. **Magische Schrift: Körper der Literatur oder Tarnmantel der Politik?** In: ds. (Hg.): Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Position des Schreibens in unserem Einwanderungsland, Wallstein, Göttingen, 2008.

CASANOVA, Pascale. **The world republic of letters**. Harvard University Press, 2004.

CIXOUS, Hélène; COHEN, Keith; COHEN, Paula. **The laugh of the Medusa**. Signs: Journal of women in culture and society, v. 1, n. 4, p. 875-893, 1976.

DAMROSCH, David. **What is worldliterature?**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz, and Gerson Roberto Neumann. **“Eu sou uma língua”: a exofonia na literatura de Yoko Tawada**." Cadernos do IL 58: p. 46-59, 2019.

DE ABREU, Lúcia Collischonn. **TAWADA YÔKO NÃO EXISTE**. Translatio 14, 2017.

DE CAMPOS, Haroldo. **Tradução, ideologia e história**. Remate de Males, v. 4, p. 239-247, 1984.

DE CERVANTES, Miguel; AZEVEDO; DE CASTILHO, António Feliciano. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Belo Horizonte. Itatiaia, 1983.

DUDEN, Anne. **Der wunde Punkt im Alphabet**. Rotbuch Verlag, 2014.

ECKERMANN, Johann Peter; MEYER, Augusto; PINTO, Marina Leivas Bastian. **Conversações com Goethe**. 1950.

ERVEDOSA, Clara. **Die Verfremdung des Fremden: Kulturelle und ästhetische Alterität bei Yoko Tawada**. Zeitschrift für Germanistik: 568-580, 2006.

ESSELBORN, Karl. **Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt. Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas**. Arcadia, p. 240-62, 2007.

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

ETTE, Ottmar. **Transarea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte.** Berlin/Boston: Walter de Gruyter Verlag, 2012.

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

ETTE, Ottmar. **WeltFraktale: Wege durch die Literaturen der Welt.** Springer-Verlag, 2017.

ETTE, Ottmar; UMBACH, Rosani Ursula Ketzer. **Escrever entre mundos: literaturas sem morada fixa.** Ed. UFPR, 2018.

ETTE, Ottmar. **As literaturas do mundo: condições transculturais e desafios polilógicos de um conceito prospectivo.** Translinguismo e poéticas do contemporâneo. Rio de Janeiro: 7. Letras, p. 21-40, 2019.

GELZER, Florian. **“Wenn ich spreche, bin ich nicht da “Fremdwahrnehmung und Sprachprogrammatur bei Yoko Tawada.** Recherches germaniques, v. 29, n. 1, p. 67-91, 1999.

GELZER, Florian. **Sprachkritik bei Yoko Tawada.** Waseda-Blätter 7, 73-101, 2000.

GÜRTLER, Christa, and Eva Hausbacher. Fremde Stimmen. **Zur Migrationsliteratur zeitgenössischer Autorinnen. Migration und Geschlechterverhältnisse.** VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2012. 122-141.

HAKKARAINEN, Marja-Leena. **Chapter thirteen metamorphosis as emblem of diasporic female identity in the fantastic narratives of Yoko Tawada.** Seeking the Self–Encountering the Other: Diasporic Narrative and the Ethics of Representation: 211, 2020.

HERMANN, Iris. **Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück Kafka Kaikoku.** Bamberg : opus, p. 279-293, 2015.

IVANOVIC, Christine. **"Yoko Tawada: Poetik der Transformation: Beiträge zum Gesamtwerk: mit dem Stück Sancho Pansa von Yoko Tawada."** (2010).

JOBIM, José Luís; HASSAN, Waïl S.; LIMA, Rogério. **Literatura e (i) migração no Brasil/Literature and (Im) migration in Brazil,** 2020.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Hedra, 2023.

KAFKA, Franz. **Blumfeld ein älterer Junggeselle.** S. Fischer Verlag, 2010.

KAFKA, Franz. **Um médico rural.** Editora Companhia das Letras, 1999.

KERSTING, Ruth. **Fremdes Schreiben: Yoko Tawada, Schriftenreihe.** Literaturwissenschaft WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.

KILCHMANN, Esther. **Verwandlungen des ABCs. Yoko Tawada und die Kulturgeschichte des abendländischen Buchstabens.** *Etudes Germaniques* 65 (2010): 583-607.

KOHNS, Oliver. **Übersetzung und Anamorphose: Literarische Fremdsprachigkeit und entstellte Sprache: Yoko Tawada,** Jonathan Safran Foer. Fink, 2008.

KORIAN, L., (2009) **Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada und Galsan Tschinag.** Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft/ *Ecrire en langue étrangère: Yoko Tawada et Galsan Tschinag.* *Etudes des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique*, IUDICIUM Verlag GmbH.

KRAENZIE, Christina. **The limits of travel: Yoko Tawada's fictional travelogues.** *German Life and Letters* 61.2, 2008.

KURITA, Yukari. **Migrantenliteratur In: Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada.** Tóquio, Universidade Gakushuin, 2015.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** Edusp, 2002.

LEITMEIR, Petra. **Sprache, Bewegung und Fremde im deutschsprachigen Werk von Yoko Tawada.** GRIN Verlag, 2007.

LEZAMA LIMA, José; POUMIER, Maria. **L'expression américaine, Prefacio y traducción.** Maria Poumier, notas Irleamar Chiampi y Maria Poumier, París, L'Harmattan, 2001.

MACIEL, Emilio Carlos Roscoe. **O eu desfigurado (autobiografia e teoria, em e de Paul de Man).** *Remate de Males*, v. 28, n. 2, p. 211-225, 2008.

MATSUNAGA, Miho. **Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in Werken von Yoko Tawada.** *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 12, no. 3, pp. 532–46, 2002.

NEUMANN, Gerson Roberto; DAUDT, Marianna Ilgenfritz. **Eu sou uma língua: a exofonia na literatura de Yoko Tawada.** *Cadernos do IL*. Porto Alegre, RS. N. 58, 2019.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.** Fundación Biblioteca Ayacuch, 1987.

PAVAN, Cláudia Fernanda. **As fronteiras extra-insulares na escrita de Yoko Tawada** *The outer island borders in Yoko Tawada's writing* (2018).

PENKE, Niels. **Metamorphosen.** Eine Einleitung. *Komparatistik Online*, p. 1-7, 2017.

PÉREZ, Olivia C. Díaz; AMADOR, Orlando Antonio Manríquez. **Haben Sie eine Zunge?. Sprache und Übergänge in Yoko Tawadas ,Überseezungen.** Verbum et Lingua: Didáctica, lengua y cultura, n. 14, p. 26-37, 2019.

PERLOFF, Marjorie. Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics. *Textual Practice* 24.4: 725-748, 2010.

PORTO, Thaís Gonçalves Dias; Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos. **A literatura sem morada fixa de Yoko Tawada: uma proposta de tradução de Schwager in Bordeaux à luz da exofonia tawadiana.** *Outra travessia* 1.33, 2022.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução.** Editora Perspectiva SA, 2020.

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

RIEGLER, Roxane. **Review of Schreiben in fremder Sprache: Yoko Tawada tend Galsan Tschinag.** By Linda Koiran. *German Quarterly*: 261-62, 2011.

ROMANA, W., **Metamorphosen des Körpers im Medium des Hörspiels,** *Cahiers d'Études Germaniques*, 78 | 2020, 163-172.

RUSHDIE, Salman. **Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991.** Londres, Granta Books, 1991.

SAID, Edward. **Traveling Theory. The World, the Text, and the Critic.** Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1983.

SAITO, Yumiko. **Theoretische Betrachtungen zu Yoko Tawadas Übersetzungspraktiken und der Rolle der Übersetzungsforschung.** *Neue Beiträge zur Germanistik*, v. 161, p. 82-101, 2021.

SAKAI, Kazuya. **O teatro nô.** *Afro-Ásia* 10-11 (1970).

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem.** Editora José Olympio, 2016.

STURM-TRIGONAKIS, Elke. **Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur.** Königshausen & Neumann, 2007.

STURM-TRIGONAKIS, Elke. **Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur.** Königshausen & Neumann, 2007.

TAWADA, Yoko. **Abenteuer der deutschen Grammatik.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2010.

TAWADA, Yoko. **Bioskoop der Nacht.** Dies.: Überseezungen. Tübingen, p. 61-91, 2002.

- TAWADA, Yoko. **Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch.** Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, v. 4, n. 2, p. 171-178, 2013.
- TAWADA, Yōko. **Mein kleiner Zeh war ein Wort: Theaterstücke.** Konkursbuch-Verlag Gehrke, 2013.
- TAWADA, Yoko. **Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie.** Tübingen, 2000.
- TAWADA, Yōko. **Überseesungen: retrato de uma língua e outras criações.** Class, 2019.
- TAWADA, Yōko. **Wo Europa anfängt.** Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2006.
- TAWADA, Yōko; PÖRTNER, Peter. **Nur da, wo du bist, da ist nichts.** Konkursbuch-Verlag Claudia Gehrke, 1987.
- TYERNEY, 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, 2010.
- WRIGHT, C. Writing in the „Grey Zone“: **Exophonic Literature in Contemporary Germany.** gfl-journal, Cambridge, n. 3, 2008.
- WRIGHT, C. **Writing in the „Grey Zone“: Exophonic Literature in Contemporary Germany.** gfl-journal, Cambridge, n. 3, 2008.
- YILDIZ, Yasemin. **Beyond the mother tongue: The postmonolingual condition.** Fordham Univ Press, 2012.

ANEXO I: Tradução de *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*

A máscara de grou que brilha à noite

Yoko Tawada

Personagens:

Irmã
Irmão
Tradutor
Vizinho
A morta

No palco estão quatro caixões intactos, contendo a irmã, o irmão, o tradutor e o vizinho.

Também se pode ver um caixão partido, meio afundado no chão.

Sete máscaras de animais estão penduradas na parede: grou, cão, raposa, gato, macaco, lobo e peixe.

Um cadáver feminino encontra-se no centro do palco.

A irmã levanta-se no caixão, vai até o cadáver e senta-se ao seu lado.

IRMÃ: O caixão afunda-se cada vez mais no chão. Ao longo da noite, desaparecerá completamente no reino dos mortos, apesar do corpo ainda não estar lá dentro. Não sou daquelas pessoas que colocam a própria irmã no caixão antes de realizar uma cerimônia de despedida. Não estou falando do funeral. O funeral não é importante. Refiro-me a esta noite que acaba de começar. Ninguém vai visitar a morta esta noite. Ninguém se vai lembrar dela nessa noite, porque todas as memórias são adiadas para amanhã. Podemos realizar agora nossa cerimônia sozinhos e em paz.

O irmão sai do seu caixão.

IRMÃO: Não sabemos como. Até os nossos pais não sabiam o que fazer na noite anterior ao funeral.

IRMÃ: Vou limpar o corpo da minha irmã primeiro e depois assar biscoitos mortos pretos para o funeral para aqueles que virão amanhã.

IRMÃO: Eles terão gosto de cinza e carvão.

IRMÃ: Também vou fazer biscoitos brancos.

IRMÃO: Ainda assim vai ter gosto de neve e de ossos. Já não gosto de biscoitos. Não gosto do sabor do açúcar desde que vivo com minha concha. Gosto só do que sai da água salgada. Sim, eu sei, minha concha cozinha a sopa de uma forma proibida. Caso contrário, não estaria cozinhando às escondidas durante a noite. Aliás, ela ainda não percebeu que eu já a observei cozinhando.

IRMÃ: O florista do cemitério me telefonou hoje e me ofereceu um preço especial. Eu disse a ele que não ia comprar flores para amanhã. As flores mortas não combinam com um cadáver. Só os vivos suportam flores mortas na sala de estar. Enquanto bebem café, olham para os mortos no vaso e pensam: que bom que ainda estamos vivos.

IRMÃO: Mas o corpo tem de ser polvilhado com alguma coisa.

IRMÃ: Vou espalhar cacos de um espelho no corpo da minha irmã.

O tradutor sai do caixão.

TRADUTOR: Sem dúvida vocês devem conduzir o funeral numa língua estrangeira. Eu traduzirei as palavras de vocês para a língua materna daqueles em luto. Caso contrário, os dois vão se sentir cada vez mais atraídos pela morta ao longo do funeral e pode acontecer algo desagradável.

IRMÃ: Mas um funeral é sempre feito numa língua estrangeira. Pelo menos eu sei que, sempre que fui a um funeral, não consegui entender uma palavra.

TRADUTOR: Eu queria dizer que não seria bom se falasse a mesma língua que a sua falecida irmã no funeral.

IRMÃO: Nem tudo que é proibido tem gosto de água do mar.

IRMÃ: Mas eu não sei falar outra língua além desta. Para mim já é muito tarde para aprender algo novo.

TRADUTOR: Não estou dizendo que é preciso aprender algo novo para o funeral. Só detesto a falta de respeito das pessoas que nem sequer tentam falar fluentemente num funeral. Odeio as pessoas que querem ser tão espertas num funeral como eram na escola.

IRMÃ: Consigo escrever de forma irregular e falo com gaguez porque aprendi com dedicação na infância. Posso até inserir erros em cada letra, transformando a frase inteira numa massa opaca.

IRMÃO: Amanhã não teremos mais tempo para pensar, embora quase não tenhamos nada para fazer. O senhor da agência funerária me disse que não precisava me preocupar com o funeral: já estava tudo pago e tratado.

IRMÃ: A maioria das pessoas vai ficar aliviada quando o corpo tiver desaparecido no chão, diante dos seus olhos. Eles não vêm para ver o corpo, mas para o ver desaparecer.

IRMÃO: Sei que por vezes desejou que ela morresse.

O vizinho sai do caixão.

VIZINHO: Não é melhor pôr a carne na geladeira? Lamento dizer isto, mas a sua casa está cheirando mal desde ontem e não consigo dormir com tanto mau cheiro. Sabe que, como vizinho, sou relativamente reservado e muito raramente reclamo. Mas hoje tenho de lhe dizer que - e digo com todo o respeito - a sua casa cheira a mortos.

IRMÃO: É a nossa irmã mais velha que está desfalecendo lentamente. Ela se desintegra em várias partes: em cheiro, em líquido, em ossos, em datas, em ar, em números, em imagens, em...

VIZINHO: Não me interessa o que cheira mal. Desde que se coloque o que cheira mal na geladeira. Para que mais você teria essa caixa? *Abre a geladeira e tira um telefone.* Pronto, agora tem espaço suficiente aqui.

IRMÃO: Eu costumava pensar que todos os líquidos que saem do corpo são sujos e que cheiram mal. Mas era uma ilusão de ótica. Aos poucos, percebi que não era verdade. Um odor corporal pode ser bonito, saboroso ou mesmo literário sem ser necessariamente erótico. Nem sequer tem de ser proibido. Simples assim, sabe, simples assim pode ser bonito.

TRADUTOR: Porque é que forma tantas frases gramaticalmente desaconselháveis? Como eu deveria traduzir essas frases? As pessoas que estão de luto podem pensar que sou um mau intérprete.

IRMÃO: Não está me entendendo. Estou me expressando para que perceba que penso de forma muito diferente de você. Você nunca ouviu o que estou dizendo hoje. Não dá para classificar. Não precisa compreender. Você tem que deixar as coisas assim. É difícil para você, eu sei. Mas não precisa ter medo. Vou ficar calada no funeral de amanhã. Mas esta noite falarei o quanto quiser.

TRADUTOR: Não estou acusando você de pensar algo e de expressar isso incorretamente. Acho que você nem pensa, é preguiçoso e prefere citar algo errado do seu próprio diário do que memorizar uma frase correta de outro livro.

IRMÃO: Você ainda não viu a minha mulher, por isso pensa que vivo uma vida solitária, só com o meu diário.

TRADUTOR: É casado com um animal, se bem entendi?

VIZINHO: *Pega no telefone.* Devo chamar a polícia?

IRMÃ: Onde está a panela? Eu usei a panela para ir buscar água ao mar. O corpo precisa de ser limpo com água salgada. Deve estar bem preparado para o que vem a seguir.

IRMÃO: *olha para a panela.* Há muito tempo que não via a minha cara refletida na água do mar.

IRMÃ: Me dê a panela.

IRMÃO: A nossa irmã mais velha já não consegue se lavar sozinha. Agora nem sequer consegue se mexer. Ela costumava ser capaz de fazer tudo. Talvez seja por isso que a odiavam.

IRMÃ: Eu não a odiava. Não tinha sentimentos em relação a ela. Além disso, nunca pensei que ela fosse capaz de fazer alguma coisa. Por alguma razão inexplicável, os amigos dela sempre acharam ela especial. Provavelmente porque ela nunca ria. Eu era uma das poucas pessoas que sabia que ela não podia fazer muito. Mas depois de tantos homens e mulheres terem começado a venerá-la, ela já não conseguia descer do seu pedestal. Ela sentia que era seu dever ficar no pedestal. Me dá o pote de água.

IRMÃO: Nem todas as pessoas que não podem se lavar precisam ser limpas com água salgada.

VIZINHO *para o irmão*: Tem o número da polícia?

IRMÃO: A minha mulher tinha o hábito de usar uma panela como penico. Só percebi isso muito tempo depois, porque ela tinha me avisado para não entrar na cozinha depois do pôr do sol. Era uma noite de inverno. Acordei e percebi que a minha mulher não estava deitada ao meu lado. Ouvi o som da água vindo da cozinha. *Da panela à irmã*. Entrei na cozinha e vi a minha mulher ao pé da panela e...

TRADUTOR: Ela não tinha a forma de um ser humano.

IRMÃO: Ela era uma concha.

IRMÃ: *prova da água*. É mesmo água salgada?

IRMÃO: Sim. Sabe como é o gosto da água do mar?

VIZINHO: *percebe que o telefone não está funcionando*. O que aconteceu com este aparelho?

IRMÃO: Está tudo bem, só está um pouco empoeirado. Talvez precise de uma limpeza profunda?

TRADUTOR: Ou de uma lambida.

VIZINHO: *vai até à panela com raiva e mergulha o aparelho na água*. Assim. Já está limpo?

TRADUTOR *para o vizinho*: Está louco?

VIZINHO *para irmã*: Esta casa cheira mal! O telefone cheira mal, o armário cheira mal, a torneira cheira mal, de alto a baixo tudo cheira mal aqui! Com que frequência vocês limpam o chão? Andam descalço nesse chão? Com que frequência vocês lavam os pés?

TRADUTOR *para a irmã*: Ele que dizer que se deve limpar primeiro o chão e depois os pés.

IRMÃO: E depois podemos limpar as pernas e depois o estômago e assim por diante. Com as pessoas vivas, se pensa que a parte inferior do corpo é mais suja do que a parte superior. Com os mortos, é ao contrário.

IRMÃ: Nem tudo que se limpa está sujo. *Começa a limpar os pés da morta com água*.

IRMÃO: Nem toda a gente que amo é um mamífero.

TRADUTOR: Li recentemente numa revista especializada sobre um técnico que se transformou numa mulher durante o seu funeral. Não era o seu desejo. Ninguém queria, mas aconteceu.

VIZINHO: Estas operações não são muito difíceis hoje em dia, certo?

TRADUTOR: Não, esta história não tem nada a ver com uma operação. Aconteceu sem uma mesa de operações, sem um médico, sem uma faca.

IRMÃO: Aconteceu sem razão aparente.

VIZINHO: Isso não pode estar correto.

IRMÃO: Talvez você também queira se transformar em uma mulher ou em uma concha.

VIZINHO: Não. Nunca. Tenho o mesmo aspeto desde criança e espero que meu rosto continue assim. É por isso que não me vou casar. Caso contrário, em dez anos ia me parecer com a minha mulher. Que horror. *De repente, seca carinhosamente o telefone molhado com a sua própria camisa.*

IRMÃ: A minha irmã pisou, por acidente, muitas vezes, em formigas gordas que tinham ninhos na frente de casa. Os pés dela ainda têm uma cor ligeiramente castanha devido ao sangue do inseto.

VIZINHO: Se a gente tem medo de pequenos animais rastejantes, a gente não consegue progredir.

IRMÃO: Prefiro não dar um passo do que pisar em uma concha.

VIZINHO: Uma concha? Esmagar um concha seria muito mais bonito do que esmagar uma formiga: eu ia reservar a carne que sai quando a concha se parte com um prato grande e iria comer com molho de limão.

IRMÃ: Minha irmã não voltará a pisar em um animal. De agora em diante, as solas dos seus pés só tocarão na água, no vento e na terra.

IRMÃO: Você sempre teve medo dos pés grandes dela. Por isso é que nunca foram comprar sapatos juntos.

IRMÃ: Não tinha medo dos pés dela.

IRMÃO: Porque não põe nela os sapatos da morte? Para que ela não possa fugir? Não vai querer que ela te deixe para sempre, você odiava ela e é por isso que quer que ela fique contigo para sempre.

IRMÃ: Não está conosco há dez anos. Não sabe nada sobre as nossas vidas.

IRMÃO: Era uma noite de tempestade. Me sentei em frente ao meu computador e arrumando uma história. Na verdade, queria apagar a frase final, mas depois percebi que, sem ela, toda a história se tornaria um relato de viagem. Não era isso que eu queria. De repente, ouvi uma batida à porta. Uma mulher estava lá fora e queria falar comigo. Parecia

muito mais velha do que eu. Isso era muito importante, porque eu não queria ter nada a ver com uma mulher que fosse mais nova do que eu.

IRMÃ: *continua limpando os pés da morta*. As unhas dos pés derretem na água. Dissolvem-se como pedaços de gelo.

TRADUTOR *para o irmão*: Não estou entendendo. Me parece que o senhor apagou acidentalmente uma frase crucial da sua história. Caso contrário, não seria possível explicar porquê...

IRMÃO: Não se pode explicar porque é que aconteceu. A mulher ficou comigo. Cozinhou para nós uma ótima sopa, chamava meu nome de trás para a frente, dormia muito e profundamente, e acho que éramos muito felizes. Um dia, olhei para a cozinha e vi que minha mulher era uma concha. Estava agachada em cima da panela e mijava. Percebi que era assim que ela sempre a sua sopa. Percebi que a minha comida vinha da natureza.

TRADUTOR *para o vizinho*: O que o senhor procura? Procura de um segundo aparelho?

VIZINHO: *tira a roupa do guarda-roupa*. A moda não me interessa e um clube de strip também não. Não estou interessado em me vestir ou me despir. Veste uma camisa por cima da camisa dele, e depois veste uma calça por cima das calças dele. É ridículo para um homem como eu me preocupar com roupas. Porque não quero parecer diferente do que era ontem. Continuo a ser o que serei amanhã.

IRMÃO: Vi que a minha mulher não era o que ela corporificava. Não fiquei horrorizado, fiquei apenas surpreendido.

TRADUTOR: Como se chamava a concha?

IRMÃ: Não me interessa com quem o meu irmão se casa: com uma concha, com uma poetisa ou com uma viúva: o que importa é que ela seja muito diferente dele.

VIZINHO: Você já tem idade suficiente, tem de decidir por si própria, dizem hoje em dia a todas as crianças. Se quer estar com uma pessoa, isso depende inteiramente de você.

TRADUTOR: Se não escrever uma frase final correta, pode acontecer que toda a história dê aos leitores uma impressão errada. O leitor é então mal interpretado como a personagem principal da sua história, por assim dizer.

IRMÃO: Acho que não estou sendo mal interpretado, porque estou contando tudo. *Para o vizinho*: O que é que está mesmo fazendo aí?

VIZINHO: Eu? *Veste outra camisa e uma calça*.

IRMÃO: Fica com frio nessa casa com uma mulher morta dentro?

VIZINHO: Não, só estou protegendo a minha pele.

IRMÃO: De quê?

VIZINHO *para o Irmão*: Também não creio que esteja sendo mal interpretado. Você deu sua opinião de forma tão clara como eu.

IRMÃO: Qual era a sua opinião? Ainda não te entendi.

VIZINHO: Tudo o que cheira mal deve ser destruído.

IRMÃ: *limpa os joelhos da morta*. Ela cuidava de seus joelhos todas as noites. Massajava-os com óleo de côco e dizia que estavam novamente duros como cascas de côco. Às vezes lambia os joelhos como um gato e dizia que tinham um sabor salgado.

VIZINHO: Que nojo. *Veste a terceira camisa e o terceiro par de calças*. O sal com sabor humano é nojento.

TRADUTOR: *pega no telefone e fala com um interlocutor imaginário*. Alô, está ouvindo? Como? Soletre a palavra. Como? Não sei se disse realmente o que saiu desses buracos. Não pode ser. De qualquer forma, quando fala tão apressadamente, não consigo entender nada. Não se esqueça que estamos tendo uma conversa no exterior. Às vezes, a água salgada entra nos cabos... Desculpe, como? Não, não fui eu. O que acabaste de ouvir foi apenas o som da água...

IRMÃ: A minha irmã nunca teve medo da água. Pelo contrário: nunca levava um guarda-chuva consigo quando chovia. Muitas vezes, ficava encharcada até à pele, mas os joelhos mantinham-se secos.

VIZINHO: *tira o telefone do tradutor e lambe o gancho do telefone*. Tem um sabor salgado como os joelhos dela. As pessoas não deviam ter gosto se não querem comer umas às outras.

IRMÃO: Quando ainda vivia na praia e levava o meu barquinho para a água todas as manhãs, não tinha medo do mar. Um dia até adormeci no meu barco e, quando acordei, não sabia onde estava: não havia terra, nem ilha, nem farol à vista. Uma voz rouca de mulher gritou da água: "Olha para cima, você, o sem casco". Olhei para a água e vi uma tartaruga. Senta no meu casco, que eu te levo para casa, disse ela. *Tenta se sentar no corpo da irmã morta*.

IRMÃ: *Empurra-o imediatamente para longe*. Não se sente aí.

TRADUTOR: *assume a postura de uma tartaruga*. Vamos, eu ajudo na demonstração.

IRMÃO: *monta em cima do tradutor*. Assim que me sentei nas suas costas, ela nadou. Perguntei-lhe que idade tinha. Porque eu não queria ter nada a ver com uma mulher mais nova do que eu. Todas as mulheres jovens fazem eu me lembrar de minha mãe.

VIZINHO: Para quem?!

IRMÃO: *sai das costas do tradutor*. Às minhas irmãs, na verdade, queria dizer, embora elas sejam muito mais velhas do que eu.

TRADUTOR *para o ouvinte no telefone*: Por favor, não fale na sua língua materna. Não se esqueçam que se trata de uma chamada para o exterior. Sempre que as plantas do mar se movem, surge um mal-entendido. Como tradutor, tenho de remar meu barco tão depressa quanto uma palavra flutua de uma costa para a outra. É esse o meu trabalho. Mas debaixo de água, a minha experiência profissional já não me ajuda.

VIZINHO: *já vestiu três camisas e três pares de calças umas em cima das outras e agora está colocando meias e luvas*. No casco da tartaruga cresce musgo, vermelho e verde. A

vermelha fede a faca assada e a verde fede a esgoto. Vou ligar imediatamente para o nosso departamento de saúde.

IRMÃ: Nada me dá nojo. Deixei de lavar as minhas próprias mãos para sempre. A única coisa que ainda lavo é um cadáver. Mas se não o lavasse, também não me daria nojo.

IRMÃO: "Eu levo você para casa", disse a tartaruga. Ela não se referia à minha casa, mas à casa dela, que fica debaixo de água.

VIZINHO: *tira uma fita comprida do armário e começa a atar o seu próprio corpo como se fosse uma encomenda postal.* Crianças, sempre disse para não acreditarem em pessoas que não conhecem! Não importa o que prometam, não devem ir com elas. Porque uma pessoa desconhecida nunca vos levará para casa, mas sim para raptar vocês.

IRMÃO: A tartaruga convidou-me para ir a sua casa. A sua enorme casa ficava debaixo de água: enorme, porque não tinha paredes exteriores nem telhado. As paredes interiores dividiam a casa em quatro: a primeira divisão era para o verão, a segunda para a noite, a terceira para as crianças e a quarta para a literatura.

TRADUTOR: Que idade tinha a tartaruga?

IRMÃO: Quarenta e nove.

TRADUTOR: Relativamente jovem para uma tartaruga.

IRMÃ: A mesma idade que a minha irmã tem agora.

VIZINHO: Mas ela já não tem mais idade. Está morta.

IRMÃO: Fiquei debaixo d'água com ela durante muito tempo. Nem sequer sei dizer quantos anos foram. No início, às vezes pensava que não podia continuar a viver assim. Mas rapidamente deixei de saber porque é que não podia continuar assim. No fim, já não tinha uma única razão para regressar para casa.

IRMÃ: Ela nos deixou. A nossa irmã queria te ver com urgência quando adoeceu gravemente. Mas não sabia como. Mesmo que tivesse um telefone, não teria funcionado porque ela não queria falar com o próprio irmão ao telefone: só podia falar com pessoas que nunca tinha visto. Também não queria escrever para você porque uma carta era sempre algo oficial para ela.

TRADUTOR: Sou contra também a isso que chamam de "telefone".

IRMÃO: Mas o senhor também é um telefone.

TRADUTOR: *atira o telefone contra a parede.* Eu não sou um telefone. Às vezes sou usado como um telefone, mas o meu trabalho é algo completamente diferente.

IRMÃ: Nossa irmã quis falar contigo uma vez. Me disse isso várias vezes.

IRMÃO: Mas eu não saberia o que lhe dizer. Nunca soube o que se passava na cabeça dela. Só me lembro que ela não gostava de falar comigo.

VIZINHO: A irmã dela também nunca falou comigo. Acho que ela nunca gostou de falar. Uma vez a vi numa cabine telefónica à noite. Lembro-me de pensar: ela está falando secretamente com um homem ao telefone.

IRMÃ: Minha irmã nunca falava com homens ao telefone. Também nunca fotografou homens. Podem ver as gavetas dela: não há lá uma única fotografia de um homem.

VIZINHO: A câmara! Ainda nem sequer tinha pensado nisso. A câmara! Precisamos de uma. Seria um verdadeiro substituto para o telefone quebrado.

IRMÃO: Não se pode tirar fotografias debaixo de água. É por isso que não há nenhuma fotografia do tempo em que me sentia confortável. A tartaruga bela agora só existe na minha história.

TRADUTOR: Na língua das tartarugas não há adjetivos. É por isso que não se pode dizer que se esteve com uma tartaruga bonita. O máximo que se pode dizer é que a beleza se colou ao casco da tartaruga como um chiclete, porque era uma tartaruga muito velha. As tartarugas tornam-se mais bonitas com a idade. Portanto, era uma tartaruga velha que... não, também não se pode dizer "velha", isso também é um adjetivo. Bem, ela estava viva há muito tempo.

IRMÃO: Ela não era velha. Ela não era jovem.

VIZINHO: Não acreditem em tudo o que o tradutor diz. Ele está confundindo nossa lei e afirma que estava apenas fazendo uma sugestão de melhoria gramatical.

IRMÃO: Casei com a tartaruga e fiquei com ela durante muito tempo.

TRADUTOR: Isso não pode estar correto. Ainda é muito jovem.

IRMÃ: O meu irmão viveu várias vidas, ao contrário da minha irmã. A vida dela foi curta. A dele foi longa.

VIZINHO: Quero ser fotografada antes de ficar velha.

TRADUTOR *para o vizinho*: Uma pessoa como você envelhece rapidamente. Se você não quer mesmo envelhecer, tem de tentar se transformar numa tartaruga. *Atira o vizinho para o chão e senta-se em cima dele.*

VIZINHO: *se defende*. Deixem-me em paz!

IRMÃO: Você não pode se tornar uma tartaruga. Você pode se disfarçar de tartaruga; também pode desempenhar o papel de uma tartaruga sem marcas. Mas não pode se tornar uma tartaruga. Por outro lado, é possível que uma tartaruga se transforme em um ser humano se ela tiver vontade. Sim, somente se ela tiver vontade.

TRADUTOR: O que você quer dizer com isso?

IRMÃO: Eu queria dizer que, ao contrário de nós, os animais têm livre escolha.

VIZINHO: Vou chamar a polícia.

IRMÃO: Não vejo nenhum problema no fato de eu ter conscientemente me casado com ela. Mas ela foi acusada por seus colegas de apartamento por convidar uma criatura como eu. Porque eu não tenho um casco e também tenho um umbigo.

IRMÃ: Se você tem umbigo, não pode botar ovos. O umbigo é um sinal de nossa incapacidade.

IRMÃO: Além disso, os humanos são muito bagunçados aos olhos das tartarugas. Nunca entendi como as tartarugas dominam sua ordem. Elas encontram tudo o que estão procurando.

TRADUTOR: Não consigo traduzir o idioma das crianças para a língua materna.

IRMÃO: Se me permite dizer, sempre quis dar à luz uma criança, mas não um mamífero, não um humano. Porque os mamíferos têm uma voz muito estridente e uma cabeça muito grande. Meu corpo quebraria se eu desse à luz um mamífero. Mesmo se eu fosse uma mulher, isso me machucaria. Não consigo suportar a dor. Eu só queria dar à luz ovos muito pequenos - tinha quinze anos na época - e tinha muita vergonha. Achava que não tinha o direito de fazer isso. Coloquei-os secretamente na frigideira, fiz três ovos fritos e os comi antes que minhas irmãs entrassem na cozinha.

TRADUTOR: *abraça o irmão*. A palavra “Spiegelei” é tão bonita que não quero traduzi-la para nenhum outro idioma. Vou apenas transformar as palavras que odeio em outro idioma.

IRMÃ: Minha irmã não teve filhos. Ela disse que era por isso que às vezes ficava triste. Mas eu sabia que ela estava mentindo.

VIZINHO: *ainda deitado no chão como um pacote*. Quero ser fotografado. Quero me manter em uma foto para sempre. Quem vai me fotografar? Quem vai me salvar?

TRADUTOR *para o vizinho*: Chame a polícia. A polícia está sempre pronta para ajudá-lo.

IRMÃ: Eu também nunca tive um filho, porque sabia que minha irmã me odiaria se eu tivesse.

IRMÃO: Você acha que ela queria ser amada por você?

IRMÃ: Talvez.

IRMÃO: Então, por que você a odiava?

VIZINHO: Tire minha roupa. Quero me libertar.

TRADUTOR: Sua ideia de libertação é antiquada. Fique como está; ou chame a polícia.

IRMÃ: *limpa o pescoço da morta*. Minha irmã tinha um belo esôfago. De vez em quando, eu tinha permissão para olhar sua garganta. Às vezes, eu colocava um pequeno comprimido em sua língua e o via desaparecer pelo esôfago. Uma vez, joguei um comprimido especial no fundo de sua garganta. Eu tinha certeza de que estávamos sozinhos. Mas quando olhei em volta, nosso irmão, que estava ausente há dez anos, estava parado na porta entreaberta:

IRMÃO: Voltei.

IRMÃ: De onde você vem?

IRMÃO: Eu estava embaixo d'água.

IRMÃO: Você se afogou? E depois foi resgatada?

IRMÃO: Não, eu fui voluntariamente para o fundo do mar e voltei para salvar minha irmã mais velha antes que matassem ela.

IRMÃ: Por quem?

IRMÃO: Por você.

VIZINHO: Chame a polícia imediatamente. Isso não pode continuar assim. Um assassinato. O assassinato de uma irmã.

TRADUTOR *para o irmão*: Você está recém-saído da água. Acha que os cidadãos decentes entendem seu idioma? Você precisa de um intérprete!

VIZINHO: Ele certamente não veio da água, mas de uma prisão. Nenhum homem pode voltar da água.

IRMÃ: Por que você voltou? Nós não ligamos para você! Acha que sentimos sua falta? Nem todo filho perdido é valioso.

IRMÃO: Eu não podia ficar onde estava. Não que lá eu estivesse infringindo a lei. Não. Eu tinha sentimentos de inferioridade. Eu não pertencia àquele lugar. Eu não tinha nascido de um ovo.

VIZINHO: Vizinho: Liberte-me! Eu preciso agir! Preciso falar com o filho que voltou para casa. Como ele não tem pai, tenho de falar com ele. Caso contrário, suas irmãs vão devorar ele.

IRMÃO: Eu não sou um filho, sou apenas um irmão. O que está tentando me dizer? Quem fez de você uma encomenda? *Desamarra o vizinho*. O que você queria me dizer?

VIZINHO: Me solte!

IRMÃO: Eu já o soltei. Ou devo libertá-lo de suas roupas? Não sei se é uma boa ideia. *Tira tudo o que ele estava vestindo, exceto uma calça branca e uma camisa branca*. O que você queria me dizer?

VIZINHO: Era uma vez um grou que estava ferido na margem de um lago em um grande parque. Uma carteira passou por ali, o encontrou e o levou para casa. Ela cuidou dele até que ficasse curado e depois o levou de volta ao parque. Um dia, quando a carteira estava sentada sozinha no parque lendo o jornal, um belo rapaz se aproximou dela e disse:

O vizinho coloca a máscara de grou.

VIZINHO COMO GROU: Com licença, por favor.

TRADUTOR-CARTEIRA: Desculpa, como?

VIZINHO COMO GROU: Com licença, posso convidá-lo para uma xícara de café?

TRADUTOR-CARTEIRA: Soletre a palavra “café”, por favor.

VIZINHO COMO GROU: Por quê?

TRADUTOR-CARTEIRA: Não quero tomar café com um estrangeiro que soletra café com um “K”.

VIZINHO COMO GROU: Não sou um estrangeiro, não sou um ser humano.

O vizinho tira a máscara de grou.

IRMÃO: E a carteira? O que ela fez então?

VIZINHO: Ela foi tomar café com ele. E então ele a convidou para jantar, não apenas uma vez, mas várias vezes. Ele tirava penas brancas do bolso da calça e as espalhava no ar. Todo o dinheiro que ele quisesse saiu do bolso de sua calça. Suas notas eram um pouco mais leves e macias do que as normais, mas ninguém notou.

IRMÃO: E a carteira? Ela não achou ele um pouco estrangeiro?

IRMÃ: *limpa o peito da morta.* Minha irmã tossia com frequência à noite. Eu acariciava suas costas, mas isso não ajudava. O que há de errado, eu sempre perguntava a ela. E ela sempre dizia que havia inalado muitas penas: havia penas macias presas no interior de seus pulmões e não havia espaço suficiente para o ar.

IRMÃO: De onde vieram as penas? Nosso canário está morto há vinte anos.

IRMÃ: Talvez você seja um grou?

IRMÃO: Eu?

IRMÃ: Talvez você seja um animal?

IRMÃO: Não, eu sou seu irmão.

IRMÃ: Desde quando você é meu irmão? Você é um animal e meu irmão?

IRMÃO: O que você quer saber?

IRMÃ-CARTEIRA: Você é o grou que eu resgatei?

VIZINHO: Mas ela não deveria ter lhe perguntado isso. A carteira fez essa pergunta porque não conseguia entender por que ele não estava trabalhando, por que não estava registrado no centro de empregos, por que não queria receber benefícios sociais, por que não queria se mostrar nu, por que não falava sobre seu passado, por que não comia peixe cozido e por que nunca lia o jornal.

IRMÃ-CARTEIRA: Você é o grou que eu resgatei?

IRMÃO: Era uma vez um grou chamado “eu”. *Pega a máscara de grou de seu vizinho e a coloca.*

TRADUTOR: Soletre seu nome, por favor.

IRMÃO COMO GROU: “E” de elefante, “U” de urubu. Mas, com seu método, não é possível chegar mais fundo em minha alma. Sou um grou? Não.

TRADUTOR: Qual é o seu nome, por favor.

IRMÃO COMO GROU: “Eu” era o nome do grou.

TRADUTOR: Nenhum grou pode ser chamado assim.

O irmão tira a máscara e a devolve ao vizinho.

IRMÃ: Às vezes, eu achava que minha irmã se parecia com um grou porque tinha um pescoço comprido. Quando você a chamava por trás, ela olhava para trás elegantemente como um grou. Muitas vezes eu chamava seu nome só para ver como ela virava a cabeça para trás com elegância.

IRMÃO: Às vezes, você coloca a coleira do cachorro do vizinho no pescoço dela.

IRMÃ: Essa era a nossa brincadeira favorita. Perguntávamos um ao outro qual de nós era o cachorro.

IRMÃO: Qual de nós é o cachorro?

IRMÃ: Eu?

IRMÃO: E você sempre foi o cachorro. Mesmo que nunca estivesse com a coleira.

IRMÃ: É claro que nós duas queríamos ser o cachorro e não o dono. Mas eu não queria uma coleira em meu pescoço porque não tinha um pescoço tão longo quanto o da minha irmã.

IRMÃO: Você prendeu uma corrente na coleira e puxou a irmã para frente e para trás.

IRMÃ: Mas isso foi uma ordem dela. Eu não podia dizer “não” a ela.

IRMÃO: E ela gritou.

TRADUTOR: *grita como uma mulher.*

IRMÃ: Ela prefere ser um cachorro a ser sua dona.

VIZINHO: *fala com a máscara de grou.* Prefiro ser um grou do que sua dona, entendeu?

TRADUTOR: Sua irmã realmente formulou o pedido de forma tão rigorosa que você não poderia dizer “não”? Não consigo imaginar que um pedido tão ridículo possa ser formulado de forma tão rigorosa. O que ela disse especificamente? Cite-o literalmente. Talvez eu possa aprender algo com isso.

VIZINHO *para a máscara*: Cite literalmente seu diário!

IRMÃ: Na verdade, ela não disse nada. Mas eu sempre senti o que ela queria de mim. Ela não precisava me dizer nada. Era tudo tão claro que eu nem precisava perguntar.

VIZINHO: Mas a carteira nunca conseguiu sentir como o jovem se sentia. Ela logo ficou desesperada. Algo não estava normal com ele.

IRMÃO: Mas eu gosto mais quando não preciso imaginar que posso entender os sentimentos de minha esposa.

VIZINHO *para a máscara*: E aí, como você se sente?

TRADUTOR *para o irmão*: Exatamente. Caso contrário, você não teria ido com a tartaruga. Ou com a concha. Que tipo de sentimento tem uma concha?

IRMÃ: Eu sempre soube exatamente o que minha irmã estava pensando.

VIZINHO: Você sabe o que ela está pensando agora?

IRMÃO: Você sabia que ela queria ser morta por você?

IRMÃ: Você não sabe sobre nós. Você não é um filho perdido, é um irmão que ainda não nasceu. E eu sou sua única irmã de verdade. Eu sabia tudo sobre ela.

VIZINHO: Como isso é possível? Como você pode saber tudo?

IRMÃ: Porque nós nascemos de um ovo.

IRMÃO: Do ovo que eu nasci.

IRMÃ: Não, não do seu ovo. Éramos gêmeos que não nasceram no mesmo ano, mas do mesmo ovo.

TRADUTOR: Pode ser que você e sua irmã tenham nascido como uma pessoa só.

VIZINHO: Eu sempre ouvia os dois discutindo. Naquela época, não tínhamos essa parede isolante. Isso sempre acontecia de manhã. Eu me lavava, vestia meu uniforme e ouvia a frase:

TRADUTOR-MORTO: Eu sei que não vai chover!

VIZINHO: Muitas vezes ouvi uma pessoa dizer para outra que com certeza ia chover naquele dia. Em seguida, o outro dizia que definitivamente não choveria. Eles discutiam acaloradamente sobre esse pequeno problema.

TRADUTOR: Mas talvez se tratasse de um problema diferente. Talvez a “chuva” fosse uma metáfora para alguma coisa.

VIZINHO: Não faz sentido!

TRADUTOR: Ou a palavra “chuva” era um código?

VIZINHO: Não, definitivamente não. Eu teria percebido isso imediatamente.

TRADUTOR: Não é apenas o seu desejo que as irmãs se separem para que você possa entrar em contato com uma delas?

VIZINHO: Eu quase não vi nenhum deles. Só falei com um deles uma vez. Nem sei se era a mais velha. Às vezes, até pensei ter ouvido três ou quatro vozes de mulheres diferentes. Eu nem sabia quantas irmãs moravam na casa, no total.

IRMÃO: Um grou nunca tem um guarda-chuva.

TRADUTOR: Não foi o caso de você definir a conversa entre eles como uma discussão porque não queria reconhecer o que eles estavam dizendo?

VIZINHO: O que eu não queria admitir?

TRADUTOR: Você não queria admitir que seus vizinhos usam um idioma completamente diferente do seu.

VIZINHO: Não pode ser, porque eu entendi tudo o que eles disseram. Tudo.

IRMÃO: Você só ouve o que entende.

VIZINHO: Eu só não queria saber exatamente o que estava me incomodando. Sempre houve algo estranho nessa família. Não, não era uma família. Quem sabe se as irmãs eram realmente irmãs, se o irmão era realmente irmão delas.

IRMÃ: Fale um pouco mais alto.

TRADUTOR: E de forma mais concreta. Não consigo entender por que muitas pessoas usam deliberadamente uma linguagem tão distorcida. Talvez para ter uma desculpa se forem acusadas. "Mas eles não quiseram dizer isso", sempre dizem pelas costas. "Foi só um erro de tradução." Tudo isso são desculpas.

VIZINHO: Mas eu não preciso de uma desculpa. Não fiz nada. Posso contar tudo o que fiz ao meu departamento de impostos. *Pega a máscara de cachorro e a coloca.*

IRMÃ: O que você realmente faz para viver? Estamos morando lado a lado há trinta anos e nunca lhe perguntei isso.

VIZINHO COMO CACHORRO: Não é de se admirar que nunca tenha me perguntado isso antes, porque - se não me engano - nunca falei com você. Acho que foi com sua irmã que falei uma vez.

IRMÃ: O que você realmente faz para viver?

VIZINHO COMO CACHORRO: Isso não é da sua conta. Eu moro em um bairro onde não é preciso mencionar sua profissão: você vê o que ganha e isso é suficiente.

IRMÃ: Por que não me diz qual é a sua profissão? Você é um cachorro ou seu dono?

VIZINHO COMO CACHORRO: Há pessoas que fazem perguntas. Elas não são proibidas, mas são inadequadas. *Retira a máscara de cachorro.*

IRMÃ: O que minha irmã lhe disse quando falou com você? Ela não perguntou sobre sua profissão?

VIZINHO: Não sei mais.

IRMÃ: Por acaso ela lhe perguntou se é proibido manter um cadáver em casa se ele começar a cheirar mal?

VIZINHO: Não. Com certeza ela não me perguntou isso.

TRADUTOR: Caso contrário, ele a teria proibido imediatamente.

VIZINHO: Com certeza. Porque não suporto o cheiro.

IRMÃ: Afinal, onde está a minha xícara? Preciso da minha caneca agora para enxaguar a boca dela.

IRMÃO: Aqui está sua caneca antiga. Eu até me lembro dela. Vocês costumavam escovar os dentes juntos às vezes: Você escovava os dentes dela e ela escovava os seus. *Dá a caneca para ela.*

IRMÃ: Você não pode se lembrar essa caneca velha! Porque você está aqui conosco pela primeira vez hoje. Você não é nosso irmão.

IRMÃO: É possível que eu seja um grou? É possível que eu já tenha sido um grou? Ou que um dia eu me torne um grou? Mas então eu esquecerei imediatamente que não era um grou antes e, novamente, não poderei dizer se passei por uma transformação ou não. O que posso fazer para que eu possa me lembrar de tudo mais tarde?

IRMÃ: *coloca água na boca da mulher morta.* A boca dela está fedendo. Mas não é por isso que estou enxaguando-a. Quero saber o que ela comeu por último.

IRMÃO: Por último? Ela ainda não fez sua última refeição: vou colocar frutas e pão em seu caixão

IRMÃ: Quero saber o que sobrou em sua boca.

VIZINHO: Talvez suas palavras não ditas. E essas palavras estão cheirando mal agora.

TRADUTOR: Você tentou conversar com ela naquela época?

VIZINHO: Sim. Era um dia de outono. Estava chovendo muito e ela saiu de casa sem guarda-chuva.

VIZINHO: *abre um guarda-chuva.* Desculpe-me, você não tem um guarda-chuva?

TRADUTOR-MORTO: Me desculpe? *Coloca a máscara de grou.*

VIZINHO: Você não tem um guarda-chuva? Podemos caminhar juntos, se quiser. Você também está indo para a estação?

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Sim. Sim, obrigado.

VIZINHO: E então perguntei o que ela estava fazendo. Ela não respondeu imediatamente. Depois de um tempo, ela disse que tinha um plano, mas que não gostava mais dele. E ela realmente sabia o que queria fazer. Mas percebeu que não era tecnicamente possível. Então, ela queria fazer outra coisa. Assim, ela tem planos há anos, mas ainda não conseguiu concretizá-los.

IRMÃO: E? Continue.

VIZINHO: Ela disse que o problema é que muitas pessoas a elogiam demais antes mesmo de ela começar a trabalhar em um plano.

IRMÃO: E? O que mais você perguntou a ela?

VIZINHO: Eu perguntei para ela onde ela havia nascido.

IRMÃO: Você achava que ela tivesse nascido debaixo d'água?

VIZINHO: Não, não é isso. Mas se eu souber o local de nascimento da pessoa com quem estou falando, me sinto seguro.

IRMÃO: O que ela respondeu?

VIZINHO: Nada.

IRMÃ: Então, você verificou seu passaporte?

VIZINHO: Não.

IRMÃ: Qual é a sua profissão?

VIZINHO: Nem tudo o que faço tem a ver com meu trabalho.

IRMÃO-VIZINHO: *Também abre um guarda-chuva.* Você não tem um guarda-chuva?

TRADUTOR-MORTO COMO UM GROU: Eu não tenho guarda-chuva.

IRMÃO-VIZINHO: Podemos ir juntos, se você quiser.

TRADUTOR-MORTO COMO UM GROU: Não, obrigado. Não preciso de um guarda-chuva.

IRMÃO-VIZINHO: Você não tem medo de se molhar?

TRADUTOR-MORTO COMO UM GROU: Eu disse à minha irmã que não ia chover hoje. Por isso não pude usar o guarda-chuva dela. Eu também não posso me molhar, porque disse que não ia chover.

IRMÃO-VIZINHO: E como você faz isso? Está chovendo muito.

TRADUTOR-MORTO COMO UM GROU: Minhas penas têm uma camada de gordura que me protege da água.

IRMÃO-VIZINHO: Onde você está indo?

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Eu tenho que ir em uma direção diferente da sua. E depois tenho que ir para casa.

IRMÃO-VIZINHO: Por que você não fica comigo? Deixe sua irmã para sempre. Ela é um ser humano. Quero dizer, ela é apenas humana e nada nela é animal. Às vezes, ela brinca de cachorro, mas nem é boa nisso. Deixe-a!

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Não. Não posso fazer isso. Ela vai me matar.

IRMÃ: *grita alto como um grou.*

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Estou de volta.

IRMÃ: Com que você conversou?

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Com nosso vizinho.

IRMÃ: Ah, com o policial. Cuidado, ele quer nos prender.

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Devo parar de falar com ele?

IRMÃ: Você pode decidir isso por si mesma. Você é a irmã mais velha.

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Mas quero que você decida o que vou fazer. Caso contrário, farei tudo errado.

IRMÃ: Não consigo decidir nada.

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Você tem que pensar por mim. Caso contrário, depois você dirá que fiz tudo errado. Com quem não devo falar? O que devo fazer hoje à noite? Para onde devo ir amanhã? O que deve acontecer com meu corpo quando eu não estiver mais vivo?

IRMÃ: Não sei. Talvez você viva mais do que eu.

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Não. Não permitirei que você morra antes de mim. Quem mais pode limpar meu cadáver?

IRMÃ: Minha filha pode fazer isso.

TRADUTOR-MORTO COMO GROU: Não permitirei que você dê luz à uma filha. Temos que deixar nossa família morrer. *Tira a máscara.*

IRMÃO: Era uma vez um caçador chamado ME.

IRMÃ: “M” de marmota e “E” Elefante.

TRADUTOR: Não é possível que você se chame ME.

IRMÃO: Sim, eu poderia me chamar ME para que você não saiba quem eu sou.

IRMÃ: *grita alto como um grou.*

VIZINHO: Tenho que chamar os bombeiros. A casa está debaixo d'água e ninguém percebe. Uma assassina limpa o corpo com água salgada. O cheiro está em toda parte. Um louco escreve sua biografia e outro louco a traduz errado. Uma tartaruga nada pela sala. Eu disse para não fazer tudo isso, há 30 anos, mas ninguém me deu ouvidos. Agora é tarde demais. Agora tudo só pode ser apagado à força.

IRMÃO: Certo dia, o caçador foi à floresta para caçar um corço. Na entrada da floresta, ele viu um homem botando ovos.

VIZINHO: Comece a atirar imediatamente! Antes que coisas desconhecidas nasçam dos ovos! Agora! Não importa se você acertar ou errar. Não importa o que você acerte. Onde quer que esteja sozinho, você encontrará inimigos. Um cervo ou um homem grávido. Não importa. Mate imediatamente!

IRMÃO: Seus ovos brilhavam à luz do sol.

IRMÃ: Minha irmã deu à luz crianças de suas narinas. *Limpa o nariz da morta.* Mas essas crianças não eram reconhecidas como seres humanos e, portanto, foram jogadas fora. Minha irmã também deu à luz crianças de seus olhos. *Limpa os olhos dos mortos.* Essas crianças foram odiadas e mortas em um escritório.

VIZINHO: Essa era a razão pela qual ela não podia ter uma carreira. Ou uma mulher dá luz a seus filhos de uma forma predeterminada, ou não o faz. Mas a maneira como ela fez isso aqui em casa é um caso para os bombeiros. Onde está o telefone?

TRADUTOR: Você destruiu há muito tempo.

VIZINHO: Eu?!

TRADUTOR: Eu vi você jogar o telefone contra a parede. Qualquer coisa que cheire mal deve ser destruída imediatamente, você disse, e jogou o telefone contra a parede. A propósito, também vi um homem botando ovos na floresta no último domingo. Então os levei comigo para examiná-los. *Tira três ovos da maleta e os entrega ao irmão.*

IRMÃO: *Observe os ovos com muito cuidado.* Esses ovos não são meus.

TRADUTOR: Eu também acho que seus ovos deveriam ter uma aparência diferente. Mesmo que você já tenha botado ovos antes...

IRMÃO: “Deveria ter”? Por que “deveria ter”?

VIZINHO: Jogue os ovos contra a parede! Caso contrário, não conseguirei respirar.

TRADUTOR: Vou abrir a janela se você tiver dificuldade para respirar.

VIZINHO: O ar está muito denso para mim nesta casa. Eu gostaria de sair imediatamente. Todas as pessoas sensatas já saíram da casa. Por que ainda estou aqui? Eu, entre todas as pessoas? Certamente é melhor que eu apareça aqui oficialmente amanhã e não tenha nada

a ver com o que aconteceu hoje. Afinal de contas, a única coisa importante é o funeral, se é que algo importante pode ser feito com essa mulher morta.

IRMÃ: O funeral não será realizado. Perdemos o caixão.

VIZINHO: Desculpe, como?

IRMÃ: O caixão se enterrou sozinho. Antes que pudéssemos colocar o corpo lá dentro.

IRMÃO: Posso abrir a janela?

IRMÃ: Você não pode mais abrir essa janela. A porta também está fechada com pregos do lado de fora.

A mulher morta olha lentamente para cima. A mulher morta acende uma vela e a entrega à irmã. A irmã volta para o caixão com a vela de onde saiu no início da peça. O mesmo acontece com o irmão, o tradutor e o vizinho. Em seguida, a mulher morta sai da sala.

ANEXO II: Tradução de *Wie der Wind im Ei*

COMO O VENTO NO OVO
YOKO TAWADA

Personagens:

Mulher
Cunhada da mulher
Poeta
Menina estrangeira
Coro

Uma pequena casa fica em um buraco. Árvores subtropicais crescem ao redor da casa. Seus galhos se movem como mãos humanas falando em linguagem de sinais. Há dois cômodos na casa: um pertencendo ao homem que morou lá até dois anos atrás. O outro é usado pela mulher. Há uma escrivaninha perto da janela. Há uma cama simples encostada na parede. Nenhum objeto faz lembrar qualquer nacionalidade.

MULHER: Algo acabou de se mover lá no mato. Um gato? Um jogo de luz? Ou será que é minha imaginação? Desde que construí meu ninho neste buraco verde, nunca me senti tão inquieta como hoje. Longe de qualquer amigo de duas pernas, protegido de qualquer pergunta devoradora de homens, eu queria passar nove meses escrevendo minha autobiografia. Ninguém entra em minha casa com sete selos, exceto uma mulher que não pode me ver: essa mulher - sou eu. (...) Infelizmente, não é bem verdade que ninguém me visita. Há três pessoas que sempre podem me visitar. (...) O jovem e curioso carteiro que anda para cima e para baixo como se estivesse procurando um motivo para bater à minha porta. Mas ele não encontra nenhum motivo. Porque eu sou uma mulher sem endereço. Minha carta chega. Ou será que chega? Algo se mexeu na minha barriga quando vi aquela criatura no jardim. O que estava se movendo? Muito maior que um gato, mas muito menor que um humano. (...) É um absurdo falar sobre humanos em geral. Ninguém sabe exatamente o tamanho de um ser humano. Um ser humano também pode ser menor do que um gato.

CORO (1): Vento Fralda Muro Vira Ferida Maravilha
O vento traz um milagre
Uma menina está na frente da porta
fralda macia e maravilhosa
O muro se transformou em vento
E a ferida se transformou em vento

MULHER: Algo se moveu em meu estômago, como se uma parte da minha carne quisesse se libertar de mim. Não, não foi meu estômago, mas o jardim, que de repente abriu um novo espaço. Para quem, na verdade. Não preciso de espaço, só preciso de papel. Sempre há muita grama, galhos, folhas e frutas se movendo no jardim quando o vento sopra. Não é nada de especial. Mas não é isso que quero dizer. Algo mais se moveu. (...) Estou cansada. Vejo algo, e o caminho para a palavra adequada parece ficar cada vez mais longe, de modo que quase - antes de conseguir falar - perco a visão. Alguns nervos morrem em meus olhos todos os dias porque não durmo o suficiente. Fico deitada em minha cama à noite como uma moeda fria e não consigo dormir nem acordar direito. Quero voltar para um sono profundo.

A cunhada entra no cômodo vazio ao lado e começa a limpar furiosamente. Ela tem 20 chaves pesadas penduradas em seu cinto, que fazem barulho a cada movimento.

CUNHADA: A poeira deixa o chão dormente. As janelas nubladas trazem pobreza. As pessoas devem ser picadas pela luz da manhã como a carne na grelha. O sol nos recebe brilhante e quente.

MULHER: *entra na sala ao lado.* Bom dia, querida cunhada. Já chega de limpeza. Nem mesmo a lua recém-banhada pode brilhar mais do que este piso. E as vidraças aqui são tão transparentes quanto águas-vivas sem adornos. Descanse um pouco. Suas chaves também querem dormir um pouco.

CUNHADA: Assim como eu sempre giro uma chave, você gira as palavras. Ao girá-las, abro as portas das casas do tesouro onde o interesse dá origem a novos interesses e os ratos a novos ratos. Mas qual porta você abre quando gira as palavras?

MULHER: Não vou abrir a porta. Isso não é necessário.

CUNHADA: Você não abre a porta? Não é de admirar que meu irmão não volte já que a porta fica trancada. Mas não se esqueça de que a casa pertence a mim, assim como você pertence ao meu irmão.

MULHER: Querida cunhada, ele não voltará, mesmo que o piso esteja brilhando e a janela reluzindo. Seu melhor amigo o visitou há quinze dias na ilha onde ele vive há dois anos. Na ilha, os cães feios têm olhos adoráveis. Há muitas pedras estranhas lá, e homens bonitos ficam na esquina da rua a tarde toda contando histórias uns para os outros. Meu marido vai coletar pedras e histórias todos os dias. Você se lembra da paixão dele por pedras vulcânicas?

CUNHADA: Já recebi dois cartões postais dele. Esse é um sinal inequívoco de que ele está apenas de férias lá. Quem escreve cartões postais hoje em dia, além dos turistas? Se ele realmente ficasse lá por mais tempo, como você suspeita, ele seria um covarde que prefere os olhos doces dos cães ao sucesso profissional. Mas então a culpa seria sua. Você deve ter tirado o fígado dele e comido. Porque o fígado é o órgão da coragem masculina. Por que outra razão ele se tornou tão covarde?

MULHER: A figueira dá maçãs de figo. Não tem problema. Estou tão assustada quanto ela e não tenho medo de estar assustada. O medo torna a vida mais interessante.

CUNHADA: Então por que você não vai para a ilha e fica com ele? Pelo menos assim ele não ficaria sem esposa. Por que está aqui?

MULHER: Ele trabalha em sua ilha e eu trabalho na minha. Esse buraco é uma ilha que não conhece o mar. Daqui se ouve só a tempestade de outono, ela soa como ondas em um oceano.

O poeta entra na casa. A cunhada o olha de cima a baixo criticamente e sai da casa sem dizer uma palavra. O poeta olha para ela com cautela e um pouco de medo. Mas quando ele olha novamente para a mulher, seu rosto se ilumina de alegria.

POETA: É possível ver através de um casulo sem destruí-lo? Com palavras confusas e olhos fechados? Dizem que é apenas um verme dormindo em um casulo. O melhor que se

pode fazer é esmagá-lo, porque sua feiura é contagiosa. Acho que uma minhoca é tão bonita quanto uma borboleta. Ela me lembra o dedo indicador de um bebê recém-nascido.

MULHER: Por que você veio? Sou grata por ter visitado meu marido na ilha e me contado sobre isso. Mas agora o relatório está pronto. Não quero que uma pessoa continue falando nesta casa.

POETA: Não vim aqui para falar. Não consigo enxergar sem falar. Essa é a única razão pela qual minha boca está cuspidando frases. Não deixe que isso a incomode. Vejo alguma coisa e preciso dizer ou ela desaparecerá. Seu rosto, por exemplo. Desde que meu amigo foi embora, você se parece com ele. Fiquei com raiva de você por um longo tempo porque você não derramou nenhuma lágrima por ele. Seus olhos estavam sempre secos e calmos. Achei que você o havia jogado fora como um casaco velho. Mas agora sei que não estava certo. Ele não foi jogado fora, ele entrou em você. De que outra forma você poderia ter o rosto dele?

MULHER: Eu não lido com o que entra em mim, mas com o que sai de mim. Hoje estou com uma sensação estranha, como se alguém tivesse acabado de sair de mim.

POETA: Sua pele costumava ser casca de ovo, agora é feita de couro masculino. A barba cresce a partir de sua pele.

MULHER: Você só vê o que descreve, mas não o que cresce na minha pele. Não me tornei como meu marido. Só peguei um hábito dele: ele sempre escrevia em todo o papel. Não havia mais espaço livre, então você não podia acrescentar uma nova palavra. Se ele estivesse escrevendo para um jornal, isso não seria correto, mas talvez fosse correto para seu diário. Agora uso meu papel da mesma forma.

POETA: Sua voz treme entre duas alturas porque ainda não consegue decidir qual tom adotar: uma não é profunda o suficiente para um homem, e a outra ainda é muito grave para uma mulher. Mas não vai demorar muito para que você fale com a voz do meu amigo.

MULHER: Eu não devorei meu marido, não tive suas cordas vocais nem seu fígado em minha boca. Você gostaria que ele estivesse dentro de mim?

POETA: Sim. *Pense um pouco.* Não. Não sei exatamente o que quero.

MULHER: Hoje estou aparentemente grávida. Há cerca de um ano, fui a um médico na cidade e disse a ele que tinha dores de estômago à noite e não conseguia dormir. Ele me perguntou se eu tinha dores de estômago. Minha dor não tinha limites. Percebi que eu não tinha estômago. Sou uma garrafa de carne: não tenho limites entre as áreas chamadas lábios, palato, língua, esôfago, estômago, intestino grosso, fígado, vesícula biliar ou útero. Um ovo pode ser formado ou o alimento ovo pode ser digerido a qualquer momento. Agora você está pronto para começar.

POETA: Não, eu não vou. Porque eu queria saber mais sobre o que você faz, como você vive. Da última vez, só falamos sobre meu amigo. Não descobri nada sobre você.

MULHER: No momento, estou escrevendo tudo o que consigo lembrar. Eventos desde minha infância até hoje. Mas não preciso lhe contar sobre o que escrevo. Afinal de contas, o senhor é um poeta reconhecido.

POETA: Eu já parei de escrever. Não quero mais saber o que sai da minha caneta. Mas quero saber o que você consegue lembrar de todos os eventos que flutuam livremente em sua memória. Quando leio sua autobiografia, aprendo tanto sobre você quanto você mesma.

MULHER: O que estou escrevendo agora não é para ser lido. Eu também não estou lendo. Quero terminá-lo e depois destruí-lo.

POETA: Mas por quê?

MULHER: Porque estou cansada. Porque não consigo mais dormir. Preciso queimar alguma coisa. Caso contrário, um dia me jogarei no fogo e me tornarei cinzas. Dizem que as cinzas dormem mais profundamente e por mais tempo.

POETA: Você parece gostar de jogar palavras assustadoras enigmáticas até que eu esteja me afogando em um pesadelo. Explique-me tudo com mais clareza e pare de brincar com minhas preocupações. Caso contrário, terei um ataque de raiva.

MULHER: Palavras fortes estão sempre mortas. Perguntas afiadas não têm imaginação.

POETA: Eu também fico entediado com discussões acaloradas. Mas realmente preciso questioná-lo. Pergunto pela alma nua. Ela é tão vulnerável quanto um caracol nu em uma rodovia. Você a atropelaria?

MULHER: Um rosto sério é como uma nota de banco e uma alma aberta me lembra um estádio de futebol.

POETA: Prometo nunca fazer a cara séria de um homem apaixonado. Só quero saber o que você escreve, por exemplo. Deixe-me ler.

MULHER: Ler ou não ler. Não pode pegar nada de minha vida e ficar com ela. Você não encontrará nada lá além de letras estrangeiras.

NOTÍCIA DO RÁDIO: A marinha iniciou a maior manobra em nossa baía desde 1979. 57.000 soldados e 180 navios de guerra serão mobilizados por uma semana / A partir do próximo ano, a publicidade de produtos lácteos infantis será proibida. A nova lei tem como objetivo principal promover o aleitamento materno de bebês recém-nascidos. / Mais de 1.000 pessoas morreram nas enchentes catastróficas até o momento. Mais de 600.000 casas desabaram somente nas três províncias ao longo do rio. Mais de 2.000 pessoas ficaram feridas, de acordo com os escritórios administrativos locais.

MULHER: Estou cansada. Todos os olhares parecem ser um comentário sobre mim que não consigo processar. Eles continuam a me picar até tarde da noite. Embora eu viva em meu buraco, não estou protegida. (...) Qual é o cheiro que atrai as pessoas para esta casa? Minha autobiografia não é mel em torno do qual as abelhas se reúnem. Ela é feita de cinzas, mesmo antes de eu jogá-la no fogo. Estou tão exausta. Minha pele tem gosto amargo como sangue de inseto. Para algumas pessoas, ela tem gosto de mel. Quero me esquecer de mim mesmo. Como seria bom se eu pudesse me libertar de mim mesmo. Não há nenhuma outra restrição da qual eu queira me libertar. Se eu não estivesse mais preso a mim mesmo, ninguém poderia me atacar. Ninguém poderia me picar com seu olhar para sugar o mel da ferida. (...) Enquanto depender de mim mesma, tudo o que escrevo é enfadonho: minhas experiências, minhas lembranças, minha tragédia, meu desejo, meu marido, meu segredo: escreverei tudo isso e os jogarei no fogo para que eu possa fazer as palavras falarem

novamente. Vou me libertar de mim mesma para que eu possa dormir profundamente de novo. O sono tem a linguagem mais rica.

CORO (2): A árvore quase não canta na sala iluminada
Mas em um sonho ela cuspiria espuma
Sonhos e espumas chamam palavras
Sonhos e espumas chamam os lugares para acordar

Ouve-se a tempestade, o vento forte e a chuva forte. As árvores dançam na escuridão como viciados em drogas. A porta se abre silenciosamente. Uma menina estranha está ali, iluminada pela lanterna.

MULHER: Um dia, uma criança bateu à minha porta. Ela estava com a cabeça enfaixada. O curativo estava sujo e tinha uma cor vermelho-azulada semelhante à de sua pele. Você é uma menina ou um menino? A criança estava vestindo um uniforme de soldado rasgado que pendia até os calcanhares. Consegue entender o que estou lhe dizendo? Era o início de um inverno gelado. A criança estava sem sapatos e seus pés pareciam cimento. Ela cheirava a fruta podre. Dei banho na criança, vesti-a e pentei seu cabelo. Era uma menina. Os lábios da menina estavam secos e seus olhos estavam bem abertos porque ela estava com fome. Mas a menina não comeu a sopa de feijão que eu havia preparado. Ela cuspiu a sopa. Ela cuspiu o pão, os biscoitos e o macarrão. Ela não conseguia comer nada disso. O que você gostaria de comer? Você está com fome. Diga o que você quer. A menina não disse uma palavra. Ela foi até uma cesta, tirou um pedaço de fruta ovo e o mordeu, cru e sujo como estava.

A mulher está em sua mesa escrevendo. Ela está perdida em seus pensamentos. A menina está sentada no chão brincando com um lápis. A menina encontra uma folha de papel, observa os caracteres nela contidos e os copia em outra folha de papel. Logo a mulher se vira.

MULHER: Não, você não deve desenhar no meu papel. *Pega a folha de papel da mão da menina e olha com surpresa para o que ela escreveu. Você copiou minhas palavras?* Parece bom. Será que você já sabe escrever? Não, isso não é possível. Você ainda é muito jovem para entender. Aqui está um papel para você. Você pode desenhar o que quiser. *A mulher volta ao seu trabalho e a menina continua a escrever. Depois de um tempo, a mulher olha novamente para a menina. Está muito bonito. Você copiou minhas linhas. Você sabe escrever bem.*

MENINA: Você sabe escrever bem.

MULHER: Você também pode falar?!

MENINA: Você também pode falar?!

MULHER: Ou você está apenas repetindo o que eu lhe digo?

MENINA: Ou você está apenas repetindo o que estou lhe dizendo?

MULHER: Você poderia me dizer de onde é?

MENINA: Você poderia me dizer de onde é?

MULHER: Como você se chama?

A menina vai até a cesta e come uma fruta-ovo crua.

MULHER: Assim como o caracol queima no escuro, sua língua queima na boca. O fruto do ovo nu é esmagado pelos dentes afiados de pérola. Por que você não come pão de mel e biscoitos de amêndoa? Toda criança adora açúcar, a fruta-ovo é amarga. Assim como a carne humana. Se você lambe a pele de um ser humano dormindo, o gosto será semelhante ao da fruta ovo crua.

A menina vai até a mulher e a abraça.

MULHER: Acho que estava esperando por você. Mas o que está esperando?

CORO (3): Cinzas em uma garrafa
Este é um ser humano
Cinzas de ossos queimados
Os ossos eram feitos de nós
Os nós não se desatam
amarrados em nós
Os nós queimados se tornam cinzas
As cinzas voam como uma garrafa
para o céu de seu próprio corpo

A mulher está trabalhando em sua mesa. A menina está escrevendo no chão. De repente, a menina se levanta do chão como um coelho e se esconde debaixo da cama. A porta se abre e o poeta entra, sem que a mulher perceba. Ele pega alguns papéis do chão e os lê por um tempo.

HOMEM: Quando as folhas se soltam do tronco, elas não pertencem mais à árvore. Quando as folhas saem de seus dedos, elas não são mais suas. Eu as levarei para casa para lê-las.

MULHER: Não ouvi você entrar. O que está fazendo? Não, não a leve com você.

POETA: Não posso ler?

MULHER: Sim, mas você não pode levá-las com você. As folhas caídas devem se decompor sob sua árvore. Caso contrário, o solo sob a árvore se esgotará cada vez mais. Receio que você tenha que ir agora. Tenho que trabalhar.

POETA: Estou lendo. *Continua lendo.*

MULHER: É bom que você os leia. Mas mesmo que não leia, continuarei escrevendo. Você precisa ir agora.

POETA: Eu estou lendo.

MULHER: Seria errado pensar que você é obrigado a ler qualquer texto.

POETA: Mas eu leio. Ler é minha maior paixão. Escrever, por outro lado, acho muito chato. Eu preferiria apenas ler e não escrever mais nada. Não consigo deixar de lado o rótulo de "poeta". É por isso que continuo escrevendo algumas linhas. É fácil para você porque não tem um rótulo.

MULHER: Então, sente-se e leia.

POETA: *senta-se na cama e lê sem se concentrar*: É bom ler. Quando leio, não preciso pensar em você, o que às vezes me dá dor de dente. Quando leio, estou em seus pensamentos e não preciso mais pensar em você.

MULHER: Quem está lendo, não abre a boca e não fecha os olhos.

POETA: Você pensa às vezes em mim?

MULHER: *pensa por alguns segundos*: Sim. Para ser mais precisa, sempre penso em seu casaco. Ele é feito de tecidos que eu não reconheço: tecidos que você só pode colocar sobre a pele nua em seus sonhos.

POETA: Estou lendo.

MULHER: O casaco era tão grande que, quando estava no guarda-roupa, formava um espaço em si mesmo no qual eu podia entrar. Fiquei em pé dentro dele. Sua parede interna era tão macia quanto a barriga de um animal.

POETA: Estou lendo.

MULHER: Você está sempre usando esse casaco. Ele o torna tão carinhoso quanto um contador resfriado e tão feroz quanto um lobo ao mesmo tempo.

POETA: Não sou eu, mas você tem uma capa e ela está sob sua pele. Tem algo que saiu de você e está escondendo de mim. Nem sei dizer ao certo o que pode ser. Talvez eu devesse ler sua autobiografia com mais frequência para poder entendê-la.

MULHER: Mas não hoje, por favor. Minha cunhada chegará em breve. Gostaria de tomar um chá com ela?

POETA: Não, obrigado. Eu voltarei.

O poeta sai de casa. A menina sai.

MULHER: Você está cheio de poeira e teias de aranha. Nunca tive ninguém embaixo da minha cama antes. Venha, vamos tomar um banho. *Atrás da cortina do banheiro, a mulher tira roupa da menina e deixa a água correr. Em seguida, ela também tira sua roupa. Só é possível ver sombras através da cortina.* Esse poeta não é malicioso. Mas é melhor que ele não saiba sobre você. Caso contrário, ele vai sugerir que eu me apresente à polícia. A lei diz que toda pessoa perdida deve ser encontrada e ninguém pode fazer nada a respeito. Mas há muitas pessoas que estão desaparecidas. Você também está desaparecido? Está sentindo falta de alguém? Está procurando por alguém? Alguém está procurando por você? *Se ouve um som da água.* O que devo fazer com você? Se você não falar, ficará bem de alguma forma. Eles vão colocar ele em um lar para crianças sem fala ou algo assim. Não sei exatamente o que acontecerá nesse caso. É melhor para você ficar comigo. (...) Pare! Você está me machucando! *A menina ri.* Não se deve beliscar onde a pele é macia. Não, não, não me toque! *A menina ri.* Pare com isso! Não morda minha carne! Me solte!

A mulher foge da banheira. A menina ri sozinha e agita a água. Ela ainda é tão pequena. Provavelmente não entende o que significa dor. Mas ela tem a força de uma máquina.

NOTÍCIA DE RÁDIO: Apesar das esperanças cada vez menores de encontrar sobreviventes nos escombros das lojas de departamento que desabaram, as equipes de resgate colocaram câmeras e microfones em dois poços expostos para tentar localizar qualquer sinal de vida das pessoas presas. Até o momento, 117 pessoas morreram e mais de 340 pessoas ainda estão desaparecidas, incluindo muitos jovens e crianças / Um tigre atacou e feriu gravemente a esposa de um fazendeiro de 45 anos. Ela ainda está inconsciente no hospital universitário. A fazendeira provavelmente estava trabalhando com três de seus filhos a quatro quilômetros a noroeste da cidade, perto de uma floresta, quando o tigre a atacou. As crianças ainda estão desaparecidas. / Um menino de dez anos e quatro outras pessoas que tentaram salvar a criança morreram em um poço velho na praça do mercado. A polícia disse que o menino havia caído no poço de 25 metros de profundidade enquanto brincava. Em resposta aos seus gritos de socorro, seu pai subiu no poço, mas perdeu o controle de uma corda e também caiu nas profundezas. Dois vizinhos e um motorista que passava tentaram ajudá-los. No entanto, o corpo de bombeiros só conseguiu resgatar os cinco mortos do poço, no fundo do qual haviam se acumulado gases tóxicos.

A mulher escreve. A menina se deita de bruços e copia os manuscritos da mulher. A mulher se levanta, vai até a menina e olha o que ela está escrevendo.

MULHER: Estranho. Você escreve exatamente como eu. Minhas palavras estão mortas porque eu as escrevo e depois as enterro. Mas quando leio a mesma coisa em seu papel, de repente tudo fica tão vivo, como se você tivesse dado vida à minha escrita.

Você pode ouvir o tintilhar das chaves. A cunhada entra no quarto ao lado para limpá-lo. A menina se esconde embaixo da cama.

IRMÃ *alegremente*: Meu pano é o brasão do meu reino, no qual todos os bens brilham. Na minha janela entra uma luz clara, meu chão reflete uma luz clara e meu coração é claro como caldo de bolinho de massa! Meu balde está cheio de água limpa, como as lágrimas em meus olhos. *De repente, ela começa a chorar e bate com o punho nas paredes.*

MULHER: Bom dia, querida cunhada. Por favor, não chore. Seu irmão encontrou uma vida lá na ilha que o agrada como belas pedras vulcânicas. Ele não se afogou no mar de lágrimas. Você também não se afogará em seu balde.

CUNHADA: Você não está nem um pouco triste? Você tem um coração de metal? Você não tem noites sem dormir?

MULHER: Não, não mais. *Para si mesma*. Desde que a menina está morando aqui, posso me deixar cair nas profundezas do sono. É estranho. Na verdade, eu deveria ter medo da violência da menina e não conseguir mais dormir direito. Porque às vezes ela vem para minha cama à meia-noite e morde meus dedos dos pés.

CUNHADA: Você ainda está falando comigo ou apenas com seu próprio reflexo?

MULHER: Não me lembro como conversávamos um com o outro. Às vezes, acho que ele falava da mesma forma que eu falo agora.

CUNHADA: O que você tirou dele? Você tirou a coragem, a ambição, o orgulho e até a maneira de falar dele.

MULHER: Ele não queria mais tudo isso.

CUNHADA: Isso é o que todos os vigaristas dizem. Mas não pode ser que alguém desista voluntariamente de seus bens. É preciso pagar quando se toma algo. Cada ruga em sua carne carrega uma conta que você ainda não pagou. Deixe-me virá-las, essas contas de rugas.

MULHER: Não me toque!

CUNHADA: Por que não? Eu gostaria de saber a soma total para poder calcular os juros.

MULHER: Não me toque. Cada ruga em minha carne é um recibo e a soma total é minha insônia. Um dia eu lhe mostrarei todos os meus lençóis de rugas. Não se preocupe, não esquecerei nenhuma delas.

CUNHADA: Está se referindo à sua autobiografia? Mas eu não quero lê-la. Tudo o que está escrito me aborrece como o padrão de flores no meu carpete. Livros me irritam como moedas em fontes. Quando vejo um livro, quero jogá-lo no fogo imediatamente.

MULHER: Vou jogar minha autobiografia no fogo de qualquer maneira.

CUNHADA: O que há de fato em sua pele? Não são rugas, eu posso ver. São feridas. Que animal o mordeu no ombro?

MULHER: Não me toque!

O poeta entra em casa. A cunhada o olha de forma antipática.

CUNHADA: O que você diria, meu jovem, se eu mordesse sua mesa?

POETA: Por favor, coma meu guarda-roupa, porque é mais gostoso, eu diria.

CUNHADO: Você não deve colocar os bens de outra pessoa em sua boca.

POETA: Mas sou da mesma opinião. Você também não deveria comer seu próprio filho, não é mesmo?

CUNHADA: Eu não fiz nada com meus filhos. Eles me deixaram por vontade própria.

A cunhada sai de casa.

POETA: Não sou a única pessoa a visitá-lo.

MULHER: Eu também não pedi à minha cunhada para vir.

POETA: Você diz que eu não deveria vir. Diz que não posso levar comigo o que você escreveu. Mas se não posso levar suas mãos comigo, pelo menos gostaria de ter sua caligrafia.

MULHER: Tenho que manter minha caligrafia comigo, assim como minhas mãos, das quais não tenho cópias. Como vou sobreviver aos sonhos à noite sem minhas mãos?

POETA: Estou deitado em casa sem as suas mãos e sem a sua própria caligrafia.

MULHER: Então, todo mundo tem suas próprias mãos e sua própria caligrafia em casa.

POETA: Por que você não faz uma cópia dela? E se um ladrão confundisse sua autobiografia com papéis de dinheiro e a roubasse? Ou se a casa fosse incendiada?

MULHER: Então ela iria embora.

POETA: Por que não posso fazer uma cópia e guardá-la?

MULHER: O que você quer fazer com ele?

POETA: Não sei. Preciso de algo que eu possa guardar comigo para sempre e que me dê força. Escritos sagrados, cartas de amor, livros de poesia ou o que você tiver em casa. Estou tão cansado quanto você.

MULHER: Vá agora, por favor.

CORO (4):

Não construa uma ponte
entre aqui e lá
Deixe que a fenda continue viva
Na ponte eles param
Para cuspir na água
Primeiro eles cospem, cospem, cospem
Depois cospem pedras
Depois cospem em si mesmos
Não construa uma ponte
Deixe que a fenda continue viva
Da fenda nasce um milagre

O poeta sai da casa, fica parado atrás da porta e faz um monólogo.

POETA: O que é melhor? Ser um poeta e não escrever poesia ou não ser um poeta e escrever muita poesia? Às vezes, sinto inveja dessa mulher e tenho vontade de morder a carne de seu lóbulo da orelha e engolir. Depois, levo a autobiografia dela para casa e continuo a escrevê-la. É incrível como você pode ficar tão obcecado por escrever. É uma sorte eu não ser ela. Não quero viver em um buraco, sem emprego, sem filhos, sem uma placa de identificação na porta. Ela não tem amigos que a admiram. Meus amigos me chamam de grande poeta quando têm vinho suficiente no sangue. A mulher está sozinha. O que devo fazer? *Pela fresta da porta, ele se surpreende ao ver a menina sair de debaixo da cama.*

MULHER: Agora podemos continuar escrevendo. Não entendo por que essas pessoas sempre têm de vir até nós. Elas colocam vírgulas e pontos finais em nossa biografia, e sempre no lugar errado. *Olha para o papel que a moça está segurando. Sua caligrafia é o espelho da minha memória.* Ninguém será capaz de distinguir minha letra da sua.

POETA *para si mesmo*: Ela tem um filho! Um filho ilegítimo! Mas isso não pode ter acontecido depois que meu amigo foi embora. Ela tem um filho! Um filho ilegítimo! Mas isso não pode ter acontecido depois que meu amigo foi embora. A criança já é grande demais para isso. A criança também não é do meu amigo. Caso contrário, ele teria me contado sobre ele. Ele sempre quis ter uma filha e se arrependeu de não ter tido uma. Quem poderia ser o pai da criança? Foi por isso que meu amigo saiu de casa?

MULHER: Quando vejo sua escrita, minha suspeita de que você não conhece meu idioma quase desaparece. Porque sua escrita é tão perfeita. Mas você não entende uma palavra dela. Deve haver uma língua que o abraçou quando você nasceu. Ou você nasceu em um campo de batalha onde tudo o que pode ouvir é o grito da metralhadora? Se você dissesse uma única palavra sua, talvez fosse possível descobrir de onde você vem. Mas você só diz as palavras que vêm de mim. Você não vem de mim.

MENINA: Você não vem de mim.

MULHER: Pare de repetir o que eu digo a você. Isso me deixa triste. Por fim, diga-me seu nome.

A menina coloca o dedo no ouvido da mulher.

MULHER: Não, não faça isso. Não.

A mulher grita. O lóbulo de sua orelha está sangrando. A menina começa a rir inocente e alegremente. Exausta, a mulher se senta ao lado da cama e fecha os olhos. A moça come a fruta-ovo.

MULHER: Estou vendo uma poça. Ela é incrivelmente profunda. A água é de um azul profundo. Peixes feitos de plástico verde estão nadando na água e patos feitos de lata brilhante estão brincando na água. Todos eles estão vivos. O ar tem um brilho estranho. Estou com medo. Eles não podem estar vivos. Lata e plástico.

A garota se senta ao lado dela, pega sua mão com carinho e morde a carne de seu dedo indicador. A mulher grita.

Mas todos eles estão vivos. Tiro a roupa e entro na água. A lama é morna e cobre minha pele. As chapas de metal tintilam acima da minha cabeça. O ar é muito rarefeito e minha língua dói ao inspirá-lo. Há um depósito de lixo ao lado da lagoa. Como são bonitas: as latas, garrafas e sacolas vazias, com os adesivos já arrancados. O que costumava haver neles? Eles provavelmente estavam esperando até que não contivessem mais nada e não precisassem mais exibir os nomes dos produtos. Garrafas vazias, elas são tão bonitas. Por que parei de colecioná-las? Como uma mulher adulta, sempre tive que me certificar de que as garrafas não estavam vazias. Quero encontrar palavras que façam as garrafas vazias falarem. Não, ao contrário. Apenas esvaziando e limpando as garrafas vazias, todas as garrafas que encontro em minha vida.

A menina se senta pacificamente ao lado da mulher e escreve caracteres com sangue em sua própria pele.

Desde que você chegou, tenho conseguido dormir profundamente. Há uma quietude em meu corpo, mesmo que você não seja gentil com ele.

A cunhada abre a porta e se assusta.

CUNHADA *para si mesma*: Já li algo assim em uma revista antes. Ainda bem que existem revistas semanais, senão eu ficaria sem palavras diante de tanta impertinência para a qual não tenho palavras. Qual era o título? Ah, sim, abuso sexual de crianças. Estou o acusando. Mas de quem é a criança? É do poeta atrevido que me ofereceu seu guarda-roupa? A criança nasceu de seu guarda-roupa? A criança nasceu do guarda-roupa dele ou de sua

barriga? Como você conseguiu preparar uma criança tão rapidamente como uma comida pronta?

MULHER: Esse não é meu filho.

CUNHADA: Você pegou a criança emprestada da biblioteca como se fosse um livro ou a sequestrou? Acho que sua cabeça não está mais tão firme, por isso o líquido amniótico do sonho acordado vazou. Você deve navegar pela vida em um navio apertado. Minha casa é meu navio. Se a criança fizer um buraco em meu navio, terei de jogá-la no oceano. *A criança não reage e continua a brincar com o sangue da mulher, pacífica e gentilmente. A mulher move os lábios o tempo todo, como se estivesse recitando poesia.*

CORO (5): vento fralda muro vira ferida maravilha
O vento traz uma criança milagrosa
Mas ela não é vista
Se for vista, deve ir embora
Uma criança do vento
O vento tem cores estranhas
Azul céu azul neve azul sangue
A criança escreve com o vento
Sua escrita tem cores estranhas
Azul celeste azul neve azul sangue

A cunhada ainda está de pé na sala. O homem entra com uma mala grande.

POETA: Eu só queria que você soubesse que estou voltando para a ilha. Talvez eu fique lá por mais tempo. Quer que eu deixe um recado para seu marido?

MULHER: Por que tão de repente?

POETA: Sua autobiografia teria me apresentado à sua vida como o longo tapete que leva os convidados do portão de entrada até a sala de concertos. Então eu teria entrado no prédio. Mas o filho de um homem estranho é uma parede branca. Não consigo ler nada ali. Não consigo atravessá-la. Você também diria: atravessar uma parede é tão chato quanto palavras violentas.

MULHER: De que homem estrangeiro você está falando?

POETA: Estou falando do pai da criança.

CUNHADA: Não sou amigo da amizade. Vou lhe dizer isso sem freio ou feno. O que eu quero não é dinheiro. Digo isso com orgulho e barulho. Embora eu amasse os ratos o dia todo e os queime em buracos. Não aluguei a casa para uma família ilegal, mas permiti que minha cunhada continuasse morando aqui até encontrar um emprego. Mas você imediatamente se aproveitou da minha generosidade e, em vez de procurar um emprego, rapidamente montou uma família inteira, pelo que vejo. A mãe, o filho e aqui o pai.

POETA: Eu não sou o pai.

CUNHADA: Então quem é o pai? A criança não é sua? A mãe deve saber de tudo.

MULHER: Eu não sou a mãe.

CUNHADA: De fato, a menina não se parece com nenhum de nós. Quem é a criança? Quem é você? Você é mudo?

MULHER: Não, mas ela não fala.

CUNHADA: Então ela não é ninguém.

POETA: De onde vem a criança? Ela tem que voltar para o lugar de onde veio. Qual é o seu nome?

MULHER: A menina não fala. Mas ela escreve. Além disso, ela me salvou. É por isso que não posso simplesmente entregá-la a outra pessoa. Por exemplo, não posso voltar a dormir quando ela se for.

POETA: Não se preocupe. Conheço um bom médico que pode colocar qualquer pessoa para dormir. A criança fez seu trabalho. Agora ele precisa cuidar de si mesma. Vou ligar para o escritório de guerra. Ah, sim, você não tem telefone. Tenho de ir para a rua. *Abre a porta. Está chovendo! Vão embora.*

CUNHADA: Eu vou com você. *Para si mesma.* Quem sabe se ele está fazendo tudo certo. Talvez ele só queira fugir porque, afinal, a criança é dele. Oh, está caindo uma tempestade. Ela *vai embora. Ouve-se um trovão.*

MULHER: O que devo fazer? *Senta-se impotente no chão e observa o que a menina está fazendo. A menina recolhe os papéis que estão embaixo da cama, pega-os nos braços e quer sair pela porta. Espere, para onde está indo?*

A tempestade, o vento forte, a chuva. A mulher chora. A criança sai e fecha a porta atrás dela. A criança pressiona o rosto contra a vidraça da janela uma vez do lado de fora e desaparece. Escurece. Os manuscritos da mulher começam a queimar.