

LÚCIA COLLISCHONN DE ABREU

SONATAS EM NEVE: TRADUZINDO A ESCRITA EXOFÔNICA DE YÔKO TAWADA

PORTO ALEGRE

2017

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

SONATAS EM NEVE: TRADUZINDO A ESCRITA EXOFÔNICA DE YÔKO TAWADA

LÚCIA COLLISCHONN DE ABREU

ORIENTADOR: PROF. DR. GERSON ROBERTO NEUMANN

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

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Collischonn de Abreu, Lúcia
Sonatas em neve: Traduzindo a escrita exofônica
de Yôko Tawada / Lúcia Collischonn de Abreu. --
2017.
147 f.

Orientadora: 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, 2017.

1. Literatura Comparada. 2. Tradução. 3. Yoko
Tawada. 4. Literatura Alemã. 5. Literatura
Japonesa. I. Neumann, Gerson Roberto, orient. II.
Título.

À Gisela Collischonn:

Mutti, patrimônio imaterial da minha humanidade

Aprendi a tua língua-mãe, para traduzi-la,

para te prender no inverno da minha escrita

Te desejei a atividade, e não a passividade de viver

Te liberta, para viver ativa e livre, mas volte sempre em mim

Voa

“Aun si tu idioma es más que una sola lengua
busca indagar el camino más allá de su límite:
ahí comienza el multilingüismo»—

Esa fue tu enseñanza.

Esto es, lo que nombramos como único idioma,
¿con cuántas otras lenguas ajenas se entreteje?,
¿qué tantas descoseduras, qué tantos nudos hay en su contorno?

Atento a ello, percibir con el oído la resonancia y la vibración
entre tu idioma y esas otras lenguas.

Al conocer otra tierra, otro país,
el idioma crece en vocabulario y expresiones, toma un protocolo nuevo para la vida,
adquiere nuevos paisajes y teje cada vez más nudos.

La lengua del imperio se expone a un riesgo cada vez mayor.

Multitud de almas llegan y se instalan.

Migrar la lengua no es distinto de la rebelión.”

(Keijiro Suga, Agend' Ars)

AGRADECIMENTOS

Para a urso narradora de Tawada, escrever é um ato solitário, que se compara a uma hibernação. A escrita, para mim, é também uma troca. Assim, agradeço aqui a todas as pessoas que me acompanharam e tornaram o processo menos solitário.

Primeiramente, aos meus pais, pelo apoio, por ensinarem a humildade e o respeito todos os dias. Sempre seremos os três mosqueteiros. Ao meu pai, pela música, pela poesia, pelo apoio e por ser meu melhor amigo. À minha mãe, que me acompanhou em todos os meus trajetos, me apresentou à UFRGS, e me ensinou a amar as línguas, a ciência, e os livros, obrigada por tudo. Queria que estivesse aqui ao final dessa jornada, mas a sua crença inabalável em mim é o que me leva adiante. Obrigada, te amo e sinto saudades.

À Capes e ao PPG-Letras, pela oportunidade e por possibilitar a dedicação ao trabalho.

Aos familiares, os Collischonn e os Abreu, e a todas as famílias que tenho perdidas pelo mundo, obrigada pelo apoio, pelos ensinamentos, pelas risadas, pela música, pelo carinho. Aos meus quase-irmãos Ursula e Gabriel. Ao meu *Opa* Wolfgang, que ainda não acredita que eu sei alemão, por compartilhar comigo a poesia de Tawada, por ler com gosto um livro estranho sobre neve e ursos polares em pleno janeiro em Lajeado para poder me ajudar com a tradução.

Aos amigos, à Andressa e à Júlia, pelos desabafos; aos colegas de trabalho; à Milene, pela paciência sempre. Agradeço especialmente às minhas leitoras e companheiras nos planos de dominação do mundo: Deborah, minha *Chummy*, uma amizade que o oceano e os continentes não ousam separar, Eduarda, pela ajuda, parceria e motivação, te admiro muito; Larissa, pelos mundos que desbravou comigo, e Regina, pela paciência, companhia, e pelos muitos almoços e cafés.

Aos meus colegas de mestrado, aos professores, pelas leituras e trocas. Aos colegas do Colóquio de Discussões de Literatura, à Cláudia, por me ajudar na crítica da tradução, à Marianna, pelos desabafos tawadianos e à Maria Luisa Vanik, por me ajudar a transitar um pouco no mundo nipônico e pelas informações e traduções concedidas.

Finalmente, agradeço ao meu orientador, Gerson Roberto Neumann, por me oferecer uma luz no fim do túnel (chamada Tawada) quando tudo parecia difícil, e por continuar a apoiar e me incentivar até o final dessa jornada. E a Tawada, por abrir um mundo novo de línguas e formas que me inspira todos os dias.

RESUMO

Yôko Tawada, autora japonesa que escreve em língua alemã, representa novos caminhos da chamada literatura transnacional, e junto com outros autores não nativos, reflete novas tendências na literatura de língua alemã contemporânea. Sua contribuição pode ser melhor entendida considerando-se o conceito de “exofonia”, uma abordagem mais formal que considera o escrever em língua estrangeira como uma estratégia inovadora para a criação literária. O presente trabalho tem como objetivo geral a tradução do romance *Etüden im Schnee* (TAWADA, 2014), de Yôko Tawada, utilizando o texto para análise e tradução da exofonia a fim de propor, assim, uma nova maneira de abordar o texto exofônico, isto é, a escrita em língua estrangeira. Para isso, apresento elementos biográficos e da obra da autora para criar um panorama de sua obra e de temas e características recorrentes nela, assim como a visão da autora sobre escrita e tradução. Em seguida, apresento e discutido de forma mais pormenorizada o conceito de exofonia, em oposição e consonância com outros termos utilizados para designar essas literaturas sem morada fixa (ETTE, 2005) em que a exofonia se insere. Busco enriquecer o debate ao introduzir a visão de Yôko Tawada sobre a exofonia, encontrada em seu livro *Ekusophonii* assim como, de forma geral, sua visão sobre a língua materna, língua estrangeira, e o pertencimento ou dominação de uma língua. Com isso, apresentamos uma visão de tradução exofônica levando em consideração os elementos levantados, e em consonância com a tradução cultural e teorias de tradução que levam em consideração o estilo assim como a voz do tradutor. O objetivo aqui, além de introduzir todas as informações apresentadas, é analisar a obra e sua tradução sob uma perspectiva exofônica, identificando elementos formais e temáticos desse fenômeno de ir para fora da língua materna. O romance *Etüden im Schnee*, mais recente da autora, apresenta três ursos polares narradores, migrantes, deslocados, que representam uma extrapolação do conceito da exofonia, ao considerar a visão do outro, do estranho, do diferente. No romance, podemos encontrar diversos elementos da exofonia tanto na temática quanto em sua forma, e aqui pretendemos conduzir a análise de tais aspectos considerando-se sua tradução para o português e as implicações que a exofonia tem no processo tradutório.

Palavras-chave: Yôko Tawada; Exofonia; Tradução; Literatura de Língua Alemã.

ABSTRACT

Yôko Tawada, a Japanese author who writes in German, has contributed to a modern phenomenon responsible for resetting the boundaries of the concept of national or international literature in German-speaking countries and literatures. Tawada has paved the way to other exophonic authors to be regarded and studied as such. Exophony, a fairly recent term, refers to the specific case of writers who step outside of their mother tongue, choosing a foreign language to write literature in. The term, however, resonates with wider attempts at defining this literature which, according to Ottmar Ette (2005), has no fixed abode, i.e., does not belong. This work aims at a) translating Yôko Tawada's novel *Etüden im Schnee* (2014) into Brazilian Portuguese in order to help bring the author into Brazil's literary polysystem, b) introducing Tawada's work and themes present in her books as well as her vision on translation and writing processes, c) introducing exophony as a valid way to read literary texts written in a foreign language and d) analysing *Etüden im Schnee* and its translation into Portuguese with a basis on the exophonic themes and formal structures that can be observed within the text. Drawing upon Tawada's critical oeuvre as well as biographical elements and a general take on her works and what constitutes a Tawadian text, alongside with a wider canvas of what exophony is as well as the author's own view on exophony and the process of writing in a foreign language, we aim at analysing her latest novel *Etüden im Schnee* and its translation into Portuguese taking into account the process of cultural, stylistic and cognitive translation, as presented by Wright (2010, 2013) in order to propose an exophonic view of translation. In the novel *Etüden im Schnee* Tawada imagines the inside world of a polar bear's mind by giving three generations of polar bears, The Grandmother, Toska and Knut, a chance to tell a story, a story about politics, languages, different worlds and species and what makes bears and humans alike. The aim here is to identify elements of exophony as well as themes and strategies present in the novel and its translation.

Keywords: Yôko Tawada, Exophony, Translation, German-language Literature, Contemporary Literature

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I YÔKO TAWADA, TAWADA YÔKO (AUTORA E OBRA)	17
1.1 HISTÓRICO PESSOAL E ACADÊMICO	17
1.2 HISTÓRICO DE PUBLICAÇÕES	18
1.3 PANORAMA DA CRÍTICA SOBRE TAWADA	20
1.4 CARACTERÍSTICAS DA OBRA DE TAWADA	23
1.4.1 In principio erat verbum	32
1.4.2 Ingenuidade e a etnologia fictícia de Tawada	35
1.5 TAWADA SOBRE YÔKO E A TRADUÇÃO SEM ORIGINAL	37
2 EXOFONIA E TRADUÇÃO	52
2.1 EXOFONIA – CAMINHOS TERMINOLÓGICOS	52
2.2 EXOFONIA: UMA INSUFICIÊNCIA TERMINOLÓGICA	54
2.3 EXOFONIA: OS ECOS DE OUTROS MUNDOS DENTRO E FORA DAS FRONTEIRAS DA LÍNGUA MATERNA	64
2.4 EXOFONIA E A IDENTIDADE DE TAWADA, ESCREVER EM LÍNGUA ESTRANGEIRA POR E EM TAWADA	70
2.5 A EXOFONIA EM TRADUÇÃO	77
3 EXOFONIA EM NEVE: ESCRITA EM LÍNGUA ESTRANGEIRA E OS NARRADORES URSOS DE TAWADA	91
3.1 EM PELE DE LEÃO-MARINHO: A METAMORFOSE DA TRADUÇÃO	91
3.2 JAPONESA EM PELE DE URSO: HABITANDO A LÍNGUA HUMANA	93
3.3. A PROFUNDA EMPATIA DE TAWADA YÔKO	100
3.3.1 Escritos de uma avó exofônica	103
3.3.2 Todo imigrante é um artista	106
3.3.3 A descoberta de Knut	107
3.4 EXOFONIA EM ETÜDEN IM SCHNEE: REFLEXÕES TRADUTÓRIAS	110
3.4.1 Escrever: uma hibernação	110
3.4.2 Língua materna e a maternidade na língua	114
3.4.3 A estética de superfície de Tawada e o aprendizado da língua	116
3.4.4 Sentimento de inadequação e o estrangeiro	123
3.4.5 Ingenuidade e a descoberta do mundo	128
3.5. APRENDIZES DA NEVE	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste na elaboração de uma tradução comentada do romance *Etüden im Schnee*, da escritora japonesa Yôko Tawada, para o português, de forma a problematizar a questão do escrever em língua estrangeira, a exofonia. O presente trabalho se encaixa em um projeto maior do orientador Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, que visa trazer, através da tradução e com a discussão, a obra de Yôko Tawada ao Brasil. Além da tradução a ser feita e dos questionamentos e das dificuldades a serem trazidos por ela no âmbito próprio da tradução, pretende-se aqui pensar o caso específico de Tawada, uma autora que escreve literatura em uma língua estrangeira, os desdobramentos trazidos por essa problemática, além de uma análise da obra abordando questões como identidade linguística, cultural, migração e tradução. Os objetivos gerais do presente trabalho são: a) traduzir o romance *Etüden im Schnee*¹, de Yôko Tawada, para publicação em língua portuguesa e inserção da autora no mercado editorial brasileiro; b) introduzir a autora no contexto acadêmico dos estudos de literatura, e somar com os trabalhos já feitos; c) introduzir e trazer para o debate acadêmico o conceito de exofonia², a escrita em língua estrangeira, para assim utilizá-lo para análise dos textos e autores exofônicos; e d) propor uma análise da obra *Etüden im Schnee* por seu viés exofônico e o caso específico da exofonia em tradução.

A importância cultural do presente trabalho é, primeiramente, trazer, através da tradução, uma nova autora ao polissistema cultural (EVEN-ZOHAR, 2007) brasileiro, autora essa cujos temas que aborda incluem, entre outros, a migração e a identidade cultural e linguística, que são de alta aplicabilidade em um país formado por imigrantes, como é o caso do Brasil. A temática e os questionamentos trazidos pela obra de Tawada têm relação com casos brasileiros dessa “literatura sem morada fixa” (ETTE, 2005), como é o caso da literatura em língua alemã e de língua japonesa no Brasil, entre outros.

A escolha da autora se deu principalmente pelo motivo acima mencionado, mas também pela importância que ela tem para a literatura alemã, sendo uma expoente de novas correntes transnacionais e multilíngues para essa literatura. Na obra de Tawada, podemos encontrar com frequência a temática do estrangeiro, do sujeito deslocado, que percebe com muita atenção e sente no corpo a(s) língua(s) que fala. Os questionamentos de Tawada feitos em alemão sobre a língua e a cultura alemã sob o ponto de vista de uma estrangeira são tão

¹ A edição utilizada para a tradução foi a primeira, de 2014, em formato papel, com alguns erros de digitação e edição sendo corrigidos ao fazer eventuais comparações com a edição kindle.

² Esse conceito, central para essa discussão, será abordado em detalhes no capítulo 2.

únicos quanto parte de uma tendência geral na literatura alemã contemporânea, provando seu valor e sua inserção no sistema literário ao qual ela, em parte, pertence. Nesse trabalho, buscamos trazer as ideias de Ottmar Ette sobre a literatura em movimento e sem lugar definido, a fim de não categorizar Yôko Tawada dentro de uma literatura de migração única e exclusivamente, e assim abrir espaço para outros autores que se encontram nesse entremeio em constante movimento na história da literatura, além de considerar o conceito de exofonia como uma nova maneira de ver o caso específico de autores como Tawada, cuja principal língua de trabalho não é sua língua materna, e com isso ajudar a trazer essas teorias que muito melhor se adaptam à nova realidade da literatura e da cultura para dentro dos estudos literários no Brasil.

Além dos pontos já mencionados, vale ressaltar que Yôko Tawada está a par do presente trabalho, assim como do projeto do Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann, e manifestou interesse em uma possível visita ao Brasil. Acreditamos que a obra de Yôko Tawada poderia trazer uma nova voz da literatura alemã ao Brasil, voz essa que poderia falar por nós ou até mesmo ajudar na compreensão de casos como o dela, de autores que não se encaixam facilmente em uma História da Literatura tradicional, seja no âmbito linguístico ou no geográfico. Acreditamos que a introdução de Tawada através de traduções e crítica sobre sua obra, assim como o debate sobre as literaturas sem morada fixa e a escrita exofônica, será de muito proveito para a Literatura Comparada no modo como é estudada no Brasil e, mais especificamente, para os casos cada vez menos isolados da escrita entre mundos que não têm morada fixa.

Primeiramente, para justificar um trabalho de tradução literária dentro do âmbito da Literatura Comparada se mostra necessário ressaltar a característica de transversalidade presente na disciplina desde seu início. Segundo Coutinho (2011) a Literatura Comparada traz a transversalidade como sua marca fundamental “desde os seus primórdios [...] seja com relação às fronteiras entre nações e idiomas, seja no que concerne aos limites entre áreas do conhecimento” (COUTINHO, 2011, p.203). Essa transversalidade, entretanto, já apresentou questionamentos no que concerne à metodologia dentro da disciplina, e se desenvolveu para uma interdisciplinaridade que abarca hoje diversas disciplinas e áreas do conhecimento. Carvalhal (2003) argumenta que,

[s]e a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. (CARVALHAL, 2003, p.35)

Com essa evolução da disciplina ao longo do tempo, hoje os estudos em Literatura Comparada incluem um diálogo com as ditas “novas mídias”, como o cinema, televisão, vídeo games, internet, em que a tradução opera como uma moeda de troca no relacionamento entre as novas e velhas mídias. A disciplina também mantém, ao mesmo tempo, seu relacionamento com o direito, a história, a sociologia, entre outros, provando sua capacidade de “mover-se entre várias áreas”, como mencionado anteriormente. Pela característica básica de interdisciplinaridade e do próprio movimento de “colocar em relação” os objetos, a tradução prova seu lugar na área da literatura comparada no que se propõe colocar dois textos e duas culturas (ou até mais) em relação por meio da linguagem e da literatura.

A tradução é, de certa forma, uma das forças que possibilita o estudo da Literatura Comparada, por ser uma ferramenta fundamental na transmissão de conhecimento entre culturas e por seu papel como força modeladora dos sistemas literários (MARTINS, 2011). Segundo Martins (2011), a tradução desafia a tradição, mas pode ao mesmo tempo solidificar a mesma. A tradução, vista sob essa ótica, traz novos modelos poéticos a um polissistema literário (EVEN-ZOHAR, 1990). O sistema das literaturas traduzidas pode, por vezes, se encontrar na periferia de um polissistema cultural e literário, mas também pode ser central a um polissistema literário jovem que em si fica alocado à periferia do polissistema mundial, como é o caso do brasileiro.

Além disso, esse trabalho, mesmo que escape um pouco à ideia de uma tradução comentada *per se*, vem a adicionar a outros projetos de tradução comentada desenvolvidos nos últimos anos no Instituto de Letras UFRGS e dentro do âmbito da literatura comparada, juntando estudos de tradução, literatura e, mais especificamente, a literatura alemã. Esse crescente número de trabalhos na área de tradução literária vem a corroborar o local de prestígio que o curso de bacharelado em Letras da UFRGS vem conquistando ao longo dos últimos anos, e o ainda pequeno número de trabalhos na área prova a necessidade de se produzir mais conhecimento sobre tradução literária dentro do instituto.

O trabalho também está em consonância com trabalhos de outros alunos do setor de alemão do Instituto de Letras, como o das turmas de Estágio e Tradução do Alemão, coordenadas pelos professores Gerson Roberto Neumann e Erica Sofia Foertmann Schultz, em que foram desenvolvidas traduções de outros textos de Yôko Tawada. Incluo aqui trabalhos que estão sendo desenvolvidos por outros alunos da tradução, tanto em nível de graduação quanto de mestrado. Isso prova que a autora em questão é de relevância para outros alunos de tradução do alemão nessa universidade. Além disso, como já mencionado, o presente trabalho será inserido no projeto ainda em fase de elaboração do Prof. Dr. Gerson

Roberto Neumann, intitulado “A escrita entre dois mundos na obra de Yôko Tawada” que se ocupará da obra de Yôko Tawada com o objetivo de trazer para o público brasileiro e, mais especificamente, para a academia, as obras de Tawada e os questionamentos de Ottmar Ette, entre outros autores, sobre o entre-lugar da escrita literária e da tradução.

Como ressaltado anteriormente, procurarei fazer sempre o paralelo entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução, procurando levar em consideração principalmente em autores que fazem a ponte entre as duas disciplinas. Dentro do âmbito da tradução, focaremos principalmente nos estudos de tradução literária e, mais especificamente, tradução cultural, incluindo teorias da área dos estudos culturais, especificamente trabalhos que relacionam cultura e tradução, além de teorias da poética cognitiva e estilística contemporânea e como essas veem o processo de tradução como processo de leitura e interpretação, possibilitando diversas leituras e trazendo o tradutor para o centro do debate sobre a tradução.

A tradução literária nem sempre teve seu reconhecimento devido na tradição comparatista, visto que a leitura do texto original sempre foi tomada como primária, marginalizando assim a leitura de textos traduzidos. Atualmente, entretanto, a tradução conquistou um lugar de prestígio dentro dos estudos comparatistas, recebendo destaque por se tratar da difusão da literatura entre línguas e culturas. Segundo Carvalhal (2003), inicialmente a visão sobre a tradução era a de que ela indicava a “preponderância das similaridades sobre as diferenças” e que, atualmente poder-se-ia dizer que a tradução “ilustra a irreconciliabilidade das diferenças” (CARVALHAL, 2003, p. 217). Ao destacar a diferença como ponto primordial da tradução, pode-se se dizer que ela interpõe diferenças: línguas diferentes, culturas diferentes, literaturas diferentes.

Sua primeira função, segundo Carvalhal, “é fazer circular um texto fora da literatura de origem, disseminá-lo, difundi-lo” (CARVALHAL, 2003, p. 219). Com a mudança de posição do tradutor de “traidor” para “criador” e “difusor”, mudança esta trazida por estudos desenvolvidos a partir dos anos 70, considera-se a tradução como prática de criação, de produção textual. Alguns autores, como Otavio Paz, chegam a afirmar que “a criação poética e a tradução são operações gêmeas” (PAZ apud CARVALHAL, 2003). Porém, são atividades paralelas, isto é, enquanto a criação literária “não delimita seu início”, a tradução “sabe sempre onde deve iniciar, isto é, pela leitura interpretativa do texto que escolheu transpor” (CARVALHAL, 2003, p. 221). O texto traduzido como muito centrado na leitura que, segundo Steiner (1975), é em si uma atividade tradutória, concretiza uma interpretação, uma leitura, de inúmeras possíveis. Assim, uma tradução não pode e nem deve ser idêntica ao original, e nem

a outras traduções, pois parte de um ato de leitura e interpretação que, apesar de se apropriar de textos existentes, cria e traz um elemento novo.

Essa mudança na visão da tradução também aconteceu dentro da Literatura Comparada. Segundo Carvalho (2003), as traduções muitas vezes são vistas como “elementos importantes nas trocas e intercâmbios culturais” e “têm sido insuficientemente estudadas como textos literários” (CARVALHAL, 2003, p. 230). Segundo a autora:

a tradução tem um papel decisivo na transmissão das influências literárias. Frequentemente, a obra traduzida é que diretamente ecoa nos leitores e não o original. Além disso, a tradução traz sempre alguma coisa de novo para o sistema literário e aí funciona nem sempre do mesmo modo que na literatura original (CARVALHAL, 2003, p. 230).

A escolha por traduzir um texto também parte de um processo de seleção, crítica e de recepção. Logo, a tradução literária não é só o texto em si, mas traz informações quanto aos sistemas aos quais ela pertence. Ao receber o seu novo status, a tradução passa a ser estudada com o aparato crítico das obras originais, e tem ainda o papel importante de disseminar outros textos e ser o único ponto de contato que muitos leitores têm com a obra original. Segundo George Steiner (1975), a tradução tem primordialidade nos estudos comparatistas, e o âmbito da Literatura Comparada está no que associa a tradução à recepção literária.

O novo que a tradução traz e como é recebido e se relaciona com outros textos dentro de uma literatura constituem o foco de estudo da Teoria de Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990). O sistema de literatura traduzida, com frequência marginalizado em certos polissistemas literários, influencia outros textos produzidos dentro desse mesmo sistema, chegando muitas vezes ao centro do polissistema. A teoria de Even-Zohar (1990) trata das relações entre centro e periferia dentro dos polissistemas culturais, em uma relação dinâmica que pode dar lugar a diferentes movimentos e hierarquias. A tradução literária, como já dito, mesmo estando por vezes na periferia do sistema, pode subir ao centro, ao influenciar outros textos, trazendo elementos novos para o “velho”, mas enriquecendo e solidificando a tradição literária do centro. Segundo Even-Zohar (1990), a tradução tem a dupla função de inovar, através da inserção do novo em uma cultura, e preservar o sistema. No contexto dos Estudos Culturais, com as contribuições de Homi Bhabha (2007) e Stuart Hall (2006), buscamos o conceito de tradução cultural, considerando a vertente de Venuti (1992), que, dentro do contexto norte-americano, atenta contra a domesticação do texto traduzido, e seus críticos e contribuidores, assim como os a noção de palavra cultural, ou os *culture-specific items*, de Aixelá (1996). Para embasar a tradução da exofonia, utilizando-se da contribuição de Tawada sobre a tradução e o processo de escrita em língua estrangeira, utilizamos também conceitos da estilística contemporânea no que toca a tradução e os processos cognitivos envolvidos no

ato de traduzir (STOCKWELL, 2002; BOASE-BEIER, 2006), assim como a voz do tradutor na análise da narrativa (HERMANS, 1996), por exemplo. Unindo, portanto, a tradução cultural, com a tradução realizada por Tawada, a tradução com foco no estilo e em processos cognitivos, além da contribuição de Wright (2008, 2010, 2013), temos como objetivo propor essa visão exofônica de tradução, que considere todos esses contextos e caminhos teóricos levantados.

A temática da tradução para a obra de Tawada tem recebido muita atenção em artigos e análises sobre a obra da autora, em diferentes contextos. A autora também contribuiu com o debate sobre tradução para outros autores e para o caso específico de sua escrita literária, uma auto-tradução, que propõe uma tradução sem original, enfatizando sua visão da escrita em língua estrangeira como análoga ao processo tradutório. As contribuições da autora e de seus críticos sobre a temática da escrita em língua estrangeira e tradução serão utilizadas no presente trabalho para embasar a discussão sobre a tradução do romance *Etüden im Schnee*.

O romance *Etüden im Schnee* (2014), o mais recente e maior romance de Tawada até o momento, tem como narradores três ursos polares, três gerações diferentes, em três contextos distintos. Os três narradores ursos de Tawada são celebridades em seu próprio mundo, viajantes e deslocados, estrangeiros, cruzando fronteiras e esforçando-se para compreender o mundo dos humanos, que lhes impõe fronteiras e divisões artificiais. Buscamos, por meio da tradução da obra, observar a visão exofônica nos narradores-ursos de Tawada e buscar compreender de que forma a exofonia se mostra presente na obra geral da autora e, especificamente, no romance em questão. A temática da exofonia e seu diálogo com a tradução também será abordada a fundo, a fim de ampliar o uso do termo e assim poder estudar a obra de Tawada e de outros autores que fogem de suas línguas maternas com a visão exofônica que aqui convém.

Por fim, estruturalmente dividimos o trabalho em três etapas. A primeira consiste em um panorama da vida e obra de Yôko Tawada, considerando seu histórico com a língua alemã, alguns elementos biográficos e uma visão geral de sua obra. No primeiro capítulo, começamos apresentando a autora com base em elementos biográficos, assim como seu histórico de publicações. Em seguida, introduzimos a crítica de Tawada, contextualizando o trabalho dentro da discussão sobre a autora, já muito presente em outros círculos acadêmicos. Passamos, então, para uma análise panôramica de algumas temáticas presentes na obra da autora de forma geral, dando foco especial à sua estética de superfície e etnologia fictícia. Finalmente, apresentamos a visão de Tawada sobre Tawada, discutindo contribuições da

autora sobre sua própria obra assim como os temas de tradução, escrita e aprendizagem de uma língua estrangeira.

A segunda etapa consiste em uma apresentação e explanação do conceito de exofonia. A partir de uma definição geral e contraste entre o conceito de exofonia e outros conceitos utilizados para definir e estudar esses autores exofônicos e sua escrita, pretendemos, com o segundo capítulo, oferecer uma justificativa para o uso do termo ao estudar a obra e tradução de Yôko Tawada. Para isso, trazemos questionamentos da própria autora sobre a relação entre língua estrangeira e língua materna, e sua contribuição para o uso e consolidação do conceito de exofonia, conforme o livro de sua autoria, *Ekusophonii*. Ao final, apresentamos uma proposta de tradução da exofonia, baseada na visão da própria autora sobre tradução e em outros tradutores de Tawada, assim como na contribuição das áreas de Tradução Cultural, e tradução dentro da área de Poética Cognitiva e Estilística Contemporânea, considerando a proposta de Wright (2010, 2013) da tradução da exofonia.

Por fim, o terceiro capítulo trata da apresentação do romance *Etüden im Schnee*, breve discussão de seus temas e enredo, reflexão sobre o processo de traduzir Yôko Tawada, temáticas exofônicas que podem ser identificadas no texto e exemplos de soluções encontradas para realizar a tradução do texto considerando todos os fatores elencados ao longo do trabalho.

I YÔKO TAWADA, TAWADA YÔKO (AUTORA E OBRA)

I.1 HISTÓRICO PESSOAL E ACADÊMICO

Yôko Tawada nasceu em Tóquio, em 1960, filha de um livreiro, e se formou em literatura com ênfase em literatura russa na Universidade de Waseda, Tóquio, em 1982. No mesmo ano, Tawada se mudou para a Alemanha e cursou mestrado em literatura alemã contemporânea na Universidade de Hamburgo. Depois, obteve doutorado pela universidade de Zurique na mesma área³.

Yôko Tawada reside desde 2006 em Berlim, após morar e trabalhar por 24 anos em Hamburgo. No entanto, nesse meio tempo Yôko esteve em diversos países da Europa, Ásia e América do Norte, para mais de 900 palestras, workshops, e, nos Estados Unidos, em especial, como escritora e professora residente de universidades renomadas, como NYU, MIT, Washington University, Cornell e Stanford. Consequentemente, sua obra, tanto no original em japonês e alemão, quanto em suas traduções para o inglês, francês, italiano, russo, polonês, húngaro, búlgaro, norueguês, holandês, coreano e chinês, obteve sucesso de vendas e crítica, principalmente nos círculos acadêmicos da literatura contemporânea e de estudos germanistas, contrastando com a origem da autora.

Seu trabalho na Alemanha foi reconhecido por meio de diversos prêmios importantes, como o prêmio Adelbert von Chamisso em 1996 e a medalha de Goethe em 2005. Ganhou muitos outros prêmios, incluindo bolsas e patrocínio para suas obras, além de posições como professora visitante, escritora residente e palestrante em renomadas universidades na Alemanha e na Suíça. Na França, foi recipiente de prêmios, bolsas, convites para palestras e para visitas, incluindo na renomada Sorbonne. No Japão, seu país, recebeu 9 prêmios importantes e publicou 26 obras diversas.

Em novembro de 2016, recebeu o renomado prêmio Kleist. Entre suas conquistas, o prêmio Kleist merece destaque por se tratar de um prêmio que alça Tawada a uma categoria diferente no contexto da literatura alemã. Os prêmios anteriores recebidos por ela, como Chamisso, medalha de Goethe e o Erlanger Preis, são prêmios temáticos que valorizam obras

³ A tese de doutorado de Yoko Tawada, sob orientação de Sigrid Weigel, intitulada *Spielzeug und Sprachmagie: eine ethnologische Poetologie* [Brinquedo e magia da língua: uma poetologia etnológica], analisa obras de E.T.A. Hoffmann, Kafka e Celan a partir da proposição de uma poetologia etnológica. No texto, traz abordagens teóricas de Walter Benjamin, Jacques Derrida e Jacques Lacan. As ligações de Tawada com esses autores é importante para compreensão de sua obra, e abre caminho para diversas interpretações de seu texto, tanto em sua contribuição teórica quanto em sua obra ficcional.

de escritores estrangeiros na Alemanha, com a temática de multilinguismo e migração. O prêmio Kleist, por sua vez, coloca a autora em um patamar de maior aceitação dentro da literatura alemã tradicional. Isto é, Tawada, neste caso, tanto representa as diferenças, o olhar do outro, como também uma fluência e uma habilidade linguística e estilística que a situam nesse local privilegiado.

Esse local privilegiado mencionado é um dos grandes desafios que Tawada impõe sobre a história literária e o estudo de sua obra dentro de um sistema específico (desafio este que passa para as prateleiras das livrarias): como classificar a obra de Tawada? Onde ela se insere? Pode ser considerada literatura japonesa, alemã? Literatura de migração? Estas e muitas outras perguntas surgem quando se debate a obra de Tawada e sua significação para os diversos sistemas literários em que se insere. Yôko Tawada ocupa uma posição única nas tradições literárias alemã e japonesa, e essas mesmas tentativas de classificação e contextualização que são tão complexas na obra de Tawada serão debatidas mais adiante, ao desenvolvermos o conceito de exofonia.

Tawada se coloca assim em um entre-espço [*ZwischenRaum*] (TAWADA, 1996a) linguístico e cultural, em que se mantém, transitando entre diferentes outros lugares, mas sempre voltando a ele, como veremos mais adiante. Yôko Tawada tem uma vasta e diversificada produção que se expande por diversas línguas e culturas, e é bastante prolífica na crítica de sua obra, além de produzir *Partnertexte*⁴ entre suas duas línguas principais de trabalho: o japonês e o alemão. A autora é, de certa forma, um desafio e, ao mesmo tempo, fonte de muitas ferramentas para o estudo e a tradução de sua obra, e por isso alimenta a discussão sobre os diferentes conceitos, temáticas e contextos de sua obra e de sua posição nos locais por onde transita.

1.2 HISTÓRICO DE PUBLICAÇÕES

A obra de Yôko Tawada se expande por suas duas línguas de trabalho principais, o japonês e o alemão, mas também em diferentes gêneros literários. Sua obra compreende, em sua maioria, ensaios e contos curtos, mas inclui diversas coleções de poesia, romances e peças de teatro.

⁴ No contexto tawadiano, termo utilizado por Miho Matsunaga para se referir aos textos-irmãos de Tawada entre o japonês e o alemão. O termo reflete as semelhanças temáticas dos dois textos, mas propõe que sejam vistos como textos independentes.

Sua primeira publicação em língua japonesa foi o livro de contos de 1991, *Sanninkankei* [Relação a três]⁵, após sua inserção no mercado editorial de língua alemã, com a obra *Nur da wo du bist da ist nichts*⁶ [Somente lá onde você está não há nada], coletânea bilíngue de poemas⁷, publicada em 1987. Sua primeira tradução para a língua inglesa foi da obra *The bridegroom was a dog*, traduzida do japonês, em 1998. Sua primeira obra bilíngue foi a novela *Das Bad* [O banho], publicada em japonês e alemão em 2010, marco importante na posição da autora dentro dos sistemas literários dessas respectivas línguas, e especialmente importante se considerarmos a temática e a posição e contexto de Yôko.

Seus romances publicados em língua alemã incluem *Das Bad* (1989), *Das nackte Auge* [O olho nu] (2004), *Schwager in Bordeaux* [Cunhado em Bordeaux] (2008) e *Etüden im Schnee* [Estudos na neve]⁸ (2014). Coletâneas de poemas e prosa curta se somam ao conjunto de sua obra, incluindo *Nur da wo du bist da ist nichts* (1987), *Wo Europa anfängt* [Onde a Europa começa] (1991), *Ein Gast* [Um convidado] (1993), *Tintenfisch auf Reisen* [Lula em viagem] (1994), *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* [Ópio para Ovídio, um livro de travesseiro de 22 mulheres] (2000), *Überseezungen* [Überseezungen – transleituras de além-mar] (2002), *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* [Polícia de língua e políglotas jogadores] (2007), *Abenteuer der deutschen Grammatik* [Aventura da gramática alemã] (2010).

Além desses títulos, Tawada contribuiu em coleções de ensaios, como *Talisman* [Talismã] (1996), *Aber die Mandarinern müssen heute abend noch geraubt werden* [Mas as tangerinas devem ser colhidas ainda hoje à noite] (1997), *Verwandlungen Tübinger Poetikvorlesungen* [Transformações] (1998), *Fremde Wasser: Hamburger Poetikvorlesungen* [Água estrangeira] (2012), e o recente *Akzentfrei* [Sem sotaque] (2016), além de peças de teatro, áudios e libretos, como *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt* [A máquina de guindaste que brilha à noite] (1993), *Wie der Wind im Ei* [Como o vento no ovo] (1997) *Orpheus oder Izanagi. Till.* [Orfeu ou Izanagi. Till] (1998), *Was ändert der Regen an unserem Leben?* [O que a chuva muda em nossas vidas?] (2005) e inúmeros textos críticos, palestras e entrevistas sobre sua obra. Além da obra em língua alemã, que será o foco nesse trabalho

⁵ Em japonês: 三人関係. Para as obras em japonês e todas as notas e explicações referentes a essa língua e cultura, conto com a contribuição de Maria Luísa Pinto Vanik. A escolha por incluir o original em japonês se dá por motivo de estilo, pois considero que a inserção de outros alfabetos em um texto sobre Tawada o colore, evidenciando a superfície da língua, que é tão cara à autora.

⁶ Os títulos das obras de Tawada serão, ao longo do texto e na primeira vez em que aparecem, traduzidos livremente e colocados entre colchetes.

⁷ A versão em japonês da obra se intitula: あなたのいるところだけ何もない *Anata no iru tokoro dake nani mo nai* (Só no lugar onde você está não há nada).

⁸ Tradução provisória do título do romance em alemão. A questão da tradução do título será discutida mais adiante.

principalmente por ser mais importante para se tratar do assunto da exofonia e do romance *Etüden im Schnee*, cujo processo de tradução será analisado e debatido aqui, a obra de Tawada em língua japonesa (e seus críticos nessa língua) deve ser mencionada. A autora com frequência cria *Partnertexte* entre as duas línguas, como é o caso do romance *Das Bad*, e de *Etüden im Schnee* e seu equivalente em japonês *Yuki norenshûsei*⁹ [Aprendiz da neve], entre outros.

Em língua japonesa, Tawada publicou cerca de 26 textos quase a mesma quantidade que sua obra em alemão. Assim, Tawada se coloca exatamente entre as duas línguas e culturas, ou seja, não é mais atuante como escritora em japonês do que em alemão e vice-versa. Ela ficou conhecida também por sua obra original em japonês, traduzida para o alemão por Peter Pörtner. Vale ressaltar aqui, entretanto, que toda a obra de Tawada em língua alemã foi traduzida para o japonês ou está no processo de tradução, mas nem toda a sua obra em japonês foi traduzida para o alemão (ou inglês). Esse dado aponta para uma característica interessante da obra e da crítica de Tawada: a autora nos coloca em uma situação em que não podemos acessar toda a sua obra. Para isso, teríamos que conhecer também sua língua, o japonês. Logo, para os estudiosos de Tawada dentre os germanistas, há uma falha, uma ausência que é representada pela língua japonesa e que, de certa forma, nos deixa com uma sensação de estranhamento. Tawada cria, assim, essa sensação em seus leitores, em seus tradutores, em seus críticos: a sensação de que não se pode acessar totalmente um autor, uma obra, e que a nossa própria língua, assim como a língua do outro, nos são apresentadas como estranhas, impenetráveis, alienígenas. Além disso, Tawada é estudada e apreciada por críticos e pelo público anglófono pelas várias facetas de sua contribuição literária, o que é importante para seu posicionamento nos estudos acadêmicos de literatura.

1.3 PANORAMA DA CRÍTICA SOBRE TAWADA

A fortuna crítica de Tawada valoriza a criatividade da autora ao explorar temáticas como língua, cultura, deslocamentos, grupos minoritários, identidade, fronteiras, tradução, multilinguismo, além de abordar e enfatizar problemas de comunicação oriundos de diferenças culturais, linguísticas, políticas e sociais. Tawada percebe o ato de ser estrangeiro como um processo tradutório, transformativo e corpóreo. Alguns de seus críticos consideram seu trabalho como representativo de identidades heterogêneas, novas posições de sujeito.

⁹ Em japonês: 雪の練習生.

Outros concentram-se na maneira como a autora enfatiza a estranheza e a inadequação da língua, e a tradução como processo de criação e de não subjugação a um original, assim como a forma como a autora discute e valoriza as diferentes línguas e possibilidades de escrita exofônica, isto é, fora de sua língua-mãe, passando também por perspectivas feministas, pós-modernas, e as diferentes maneiras como Tawada critica no geral hierarquias, dualidades, pré-definições, preconceitos e categorizações.

Yôko Tawada se apresenta como uma autora de difícil categorização e catalogação, como já mencionado aqui, e essa dificuldade é de certa forma um reflexo de seu vasto repertório e diversidade, tanto linguística quanto cultural, em sua obra. Tawada examina em seus textos noções de cultura, língua, tradição, nação, tradução, gênero e identidade. Disso há uma repercussão na crítica de sua obra. Por estar intrinsecamente ligada à tradução, seja por ter sido traduzida para diversas línguas, mas também por usar a tradução como temática, e por ela mesma trazer muitos questionamentos sobre seu próprio processo de autotradução, é natural que os estudos de tradução tenham se debruçado sobre sua obra, principalmente os de língua alemã e os estudos nipônicos nos Estados Unidos. Um ponto importante a se levantar nesse quesito é o fato de que a fortuna crítica da autora em língua inglesa foca-se também no estudo da obra de Tawada em língua japonesa, um pouco distinta da maneira como Yôko Tawada é estudada nos países de língua alemã. Existe uma grande parte de sua crítica anglófona que se dedica ao estudo de Tawada como germanista e comparativo, e há especialistas em estudos nipônicos nos Estados Unidos, por exemplo, que se dedicam não somente às obras de Tawada escritas em japonês, mas também ao conjunto de sua obra, assim como a todo o contexto em que ela se insere e, mais importante para este trabalho, os estudos que se dedicam a contribuir sobre a discussão da exofonia como vista e estudada especificamente no caso de Tawada. Essas perspectivas da crítica sobre a autora serão exploradas e debatidas a fundo mais adiante, mas é importante ressaltar essa triangulação que há na crítica de sua obra, e apontar perspectivas de como a obra de Tawada pode ser estudada no contexto brasileiro. Desde suas primeiras publicações, ela tem sido alvo de livros e artigos dedicados a sua obra. Em seu livro *Yôko Tawada, Voices from Everywhere* (2007), Slaymaker reúne diversos artigos sobre a autora, focando especialmente na sua contribuição para a teoria no estudo de suas obras, mas também traduções de trechos e análises de obras do japonês. Seu grande tema, entretanto, são essas vozes de todo lugar, o multilinguismo e muitos outros *multi* que são presentes tanto na obra de Tawada quanto em sua vida, sua crítica e teoria. O volume consiste de artigos falando especialmente da escrita sem lugar, dessas vozes de todo lugar que aparecem na obra de Tawada, focando especificamente em questões de língua e tradução. No

artigo “Translation, Exophony, Omniphony”, Keijiro Suga concentra-se no conceito de *exofonia*, derivado de um livro da autora, *Ekusofonii*, que ainda não tem tradução do japonês para outras línguas, e se mostrará muito importante nesse trabalho.

No contexto germanista, por Tawada ser bastante ativa na escrita em língua alemã, muitos de seus críticos se debruçam sobre a vasta obra em língua alemã publicada pela autora, fazendo algumas comparações e triangulações com suas obras em japonês e a tradução de seus textos para outras línguas. Nesse meio, destacam-se autores como Christine Ivanovic, que editou o livro dedicado à obra da autora, *Yôko Tawada: Poetik der Transformation* [Yôko Tawada: Poética da Transformação] (2010), além de uma vasta contribuição crítica; Ortrud Gutjahr, editora da coletânea *Yôko Tawada: Fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge* [Yôko Tawada: águas estrangeiras: leituras e mensagens científicas] (2012); Miho Matsunaga (2002, 2011), Julia Genz (2010), Yun-Young Choi (2010), Ottmar Ette (2005), além de dissertações e teses abordando a obra da autora no contexto alemão¹⁰. Também se destacam alguns tradutores de Tawada, como Chantal Wright (2008, 2010, 2013), Bernard Banoun (tradutor francês) (2010) e Susan Bernofsky (tradutora norte-americana) (2010, 2016), que contribuíram com textos sobre o processo de tradução da obra da autora. No contexto dos germanistas anglófonos, merece destaque a contribuição de Chantal Wright, pesquisadora da Universidade de Warwick, e tradutora de Yôko Tawada. Wright fez uma tradução comentada de *Porträt eine Zunge*, um conto de Tawada, para o inglês, incluindo reflexões sobre a obra de Tawada, especialmente no que concerne aos conceitos de exofonia e tradução, além de trazer uma proposta de visão exofônica da tradução especialmente aplicada à obra de Tawada que usaremos muito nesse trabalho. Suas contribuições e seu foco em Tawada são a prova de como a autora conseguiu se expandir em diversas áreas e locais, e de que sua obra é de grande interesse para os estudos de tradução. Algumas reflexões e teorizações de Tawada sobre o ato de traduzir serão apresentadas e debatidas aqui, principalmente na tentativa de embasar este trabalho na própria teoria da autora sobre o ato de tradução, e assim apoiar o processo tradutório que fiz e incentivar traduções de sua obra para o português, para que a obra de Tawada possa ser discutida e mais amplamente difundida no contexto brasileiro.

¹⁰ Tawada está em processo de entrada no contexto brasileiro, através de traduções e posterior publicação de sua obra em português, e contribuições no contexto acadêmico, como o Trabalho de Conclusão de Curso de Marianna Ilgenfritz Daudt, intitulado *Muitas línguas e muitas almas: Língua e tradução na obra Überseetzungen de Yoko Tawada* e o artigo de Rosvitha Friesen Blume, intitulado *Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e Yoko Tawada*.

1.4 CARACTERÍSTICAS DA OBRA DE TAWADA

But I do not mean to imply that Tawada's literary works are primarily language puzzles. She is a great story-teller — one who conveys, with great wit and precision, the strangeness of the ordinary. Her avowedly feminist fictions are at once “every-day” and fantastic. [...] this young poet-novelist-critic has an astonishingly rich imagination and a real gift for narrative and performativity. (PERLOFF, 2007, p.viii)

Desde as primeiras publicações, Tawada já chamou a atenção dos germanistas. Seus ensaios sobre a linguagem, sua prosa fantástica e seus poemas transgressores se destacaram, assim como sua história com a língua alemã. O estilo de Tawada não pode ser definido e não se configura como paradigmas culturais óbvios em uma certa ordem e formato, mas questiona e desconstrói expectativas sobre sua produção literária. Muito já se escreveu sobre a obra de Tawada, sobre suas traduções, a própria autora contribuindo com suas próprias reflexões sobre sua obra, mas principalmente sobre o ato de escrever e traduzir. Para compreender o universo de Tawada, antes de entrar no plano mais geral para discutir o conceito basal de exofonia, é importante destacar e discutir alguns conceitos centrais à obra de Tawada e como se aplicam ao caso específico do romance *Etüden im Schnee*, e seu processo de tradução.

Primeiramente, é necessário apresentar algumas características gerais, tanto temáticas como estilísticas, da obra de Tawada, que já foram abordadas, definidas e estudadas por seus críticos. De forma geral, a prosa de Tawada se equivale ao estilo de prosa de Emine Özdamar, descrito por Boa (2006) como “autoficcional, uma genérica mistura de fato/ficção ou invenção/história” com o “monstro de duas cabeças do narrador/protagonista peculiar ao narrador de primeira pessoa^{11,12} (p. 526). A escrita minimalista de Tawada, como é descrita pelos críticos, se deve, segundo Wright (2013, p.4) e Gelzer (1998, p.25), a uma estratégia deliberada para a criação de um narrador em primeira pessoa se utilizando de uma nova língua, e assim não deve ser interpretada como indicativa do domínio de Tawada sobre a língua alemã. Quanto ao estilo de Tawada, é importante destacar algumas características: considerando-se a abordagem estilística contemporânea, que considera estilo não somente o puramente linguístico, formal, mas também a “voz, alteridade, estrangeirização,

¹¹ *auto/fictional [...] generic mix of fact/fiction or invention/history [...] the two-headed monster of the narrator/protagonist peculiar to first-person narration.*

¹² As citações em inglês que são incluídas no corpo do texto, sem quebra nem recuo, serão traduzidas para o português, com o texto de partida em nota, para auxiliar na fluidez do texto. As citações em alemão, com recuo ou no corpo do texto, serão todas traduzidas para o português, com o texto de partida em nota.

contextualização, e formas culturais e universais de conceitualizar e expressar significado”¹³ (BOASE-BEIER, 2006, p.2), podemos considerar que o estilo de Tawada compreende abordagens metalinguísticas, e a desfamiliarização, segundo Wright (2013) argumenta, tem muito em comum com algumas técnicas analisadas por formalistas russos:

Tawada’s defamiliarization has much in common with the *ostranenie*, or “making strange” techniques analysed by the Russian formalists, “Not naming the familiar object” (Shklovsky), “lack of recognition” and the use of a foreignizing gaze (such as one finds in Tolstoy’s “Kholstomer,” which is narrated by a horse (ibid:14) can all be observed in Tawada’s texts. (WRIGHT, 2013, p.20)

Conhecendo o íntimo histórico de Tawada com a literatura russa e com os próprios estudos literários com viés mais teórico, acadêmico, evidente em sua formação, podemos supor então que essas técnicas formalistas tenham sido de alguma forma conhecidas por Tawada, e usadas para os fins pretendidos em sua escrita em língua alemã, seja propositalmente ou como parte de sua formação. Entre as técnicas de *ostranenie*¹⁴, o não nomear do objeto já familiar ou conhecido é uma característica que Tawada traz muito forte em sua obra. Ela muitas vezes não nomeia o narrador, os personagens, os locais, numa espécie de recusa de categorização que reflete a vida e a obra da autora. A falta de reconhecimento, como citada por Wright, é uma outra técnica que se mostra, por exemplo, nas más interpretações de muitas narradoras de Tawada (uso o termo no gênero feminino pois mulheres são, na obra de Tawada, imensa maioria), leituras pela metade, quando a língua e a cultura nativas da narradora, assim como a nova língua na qual vive e escreve, se interpõem ao seu entendimento. Como exemplo, temos o texto *Ein Gast* (1993b), em que a narradora japonesa vai ao médico examinar e tratar uma infecção no ouvido, e ouve uma afirmação do médico, dizendo “Você está grávida” (TAWADA, 1993b, loc.1168). A narradora não compreende que se trata de uma pergunta, e começa a pensar sobre as possíveis maneiras de ter engravidado. Em nenhum momento ela admite em sua mente que uma língua poderia diferenciar de forma tão banal entre uma pergunta e uma afirmação. Assim, pensa que a pulga na orelha que imagina ter seria a causa da confusão do médico, e pergunta “Será que o senhor não confundiu uma pulga com um embrião?”, continuando a série de desentendimentos. A confusão da narradora é linguística: no alemão, a diferença entre a pergunta e a resposta, nesse caso, se apoia na entonação, ao passo que, no japonês, seria necessário adicionar uma partícula — em geral, *ka* — ao final. Esses desencontros e dificuldades de entendimento na

¹³ *voice, otherness, foreignization, contextualization, and culturally bound and universal ways of conceptualizing and expressing meaning* (BOASE-BEIER, 2006, p. 2).

¹⁴ Остранение, do russo, ou estranhamento, termo apresentado por Viktor Shklovsky no texto *A arte como processo*, propõe uma técnica artística de apresentar ao público (leitor) coisas comuns de forma incomum ou estranha para aumentar a percepção do familiar.

obra de Tawada se devem muito à relação entre signo e significado. Segundo Wright (2013, p.11), a narradora japonesa de Tawada não está ciente das convenções que unem os símbolos e seus referentes. Tawada cultiva-os, assim, de forma consciente, e se utiliza desses desentendimentos e dessas confusões como estratégia de desfamiliarização (WRIGHT, 2003, p.12).

A terceira técnica, *foreignizing gaze* (um olhar estrangeirizador) é, talvez, a mais importante aqui. Esse olhar estrangeirizador perpassa todos os anteriores e aparece inúmeras vezes ao longo de sua obra. Tawada não esconde suas origens, e cria, ao trazer esse olhar, uma espécie de etnologia fictícia (TAWADA, 1996c). A recepção de Tawada na cultura e na língua de chegada é significativa nesse caso. Como Kraenzle (2004, p.10) argumenta, os leitores de autores como Tawada não esperam textos literários, mas “etnografias, de onde se podem extrair informações sobre grupos minoritários”¹⁵. Tawada resiste a essa expectativa, ao mesmo tempo em que parodia o olhar orientalista da tradição antropológica ocidental e sua “domesticação do exótico” (SAID, 1978, p.60) com de sua etnologia fictícia (TAWADA 1996c p.24), ao estrangeirizar, exotizar o familiar, o próximo. Com uma “atenção a diferenças culturais entre o Ocidente e a Ásia, com frequência encenada como uma ‘visão etnológica’¹⁶ do diferente para com a cultura ocidental” (SCHMITZ-EMANS, 2012, p.284).¹⁷ Tawada, em seus textos, evidencia suas diversas leituras e aparato teórico. Neles, podemos identificar influências e encontrar referências a pensadores e escritores importantes, tais como Walter Benjamin, Paul Celan, Franz Kafka, Ingeborg Bachmann, Roland Barthes, Jacques Derrida, entre muitos outros. Faz referência à música, ao cinema (como em *Das nackte Auge* 2004), assim corroborando sua inserção em um contexto maior, e seu diálogo com outros autores, com outras artes, e através de sua atividade acadêmica evidenciando essas relações.

Antes de tratarmos de modo pormenorizado alguns conceitos centrais para a obra, desenvolvendo as questões gerais já levantadas, é importante discutir algumas temáticas mais específicas que se apresentam ao longo da obra de Tawada. Para isso, faço uso de diversas obras críticas sobre a autora, mas em especial do artigo de Christine Ivanovic e Miho Matsunaga, de 2011, que cria um glossário de Tawada. Nesse texto, os autores discutem diversos conceitos da obra de Tawada, que nos ajudam aqui a criar um panorama, e já apresentar algumas temáticas que serão úteis na análise da tradução de *Etüden im Schnee*.

¹⁵ *ethnographies, which can be mined for information about minority groups.*

¹⁶ Essa etnologia fictícia de Tawada e todas essas técnicas de *ostranenie* são extremamente importantes para a análise da exofonia, o escrever em língua estrangeira, do qual trataremos no próximo capítulo.

¹⁷ *Aufmerksamkeit für kulturelle Differenzen zwischen dem Westen und Asien, oft inszeniert als ‘ethnologischer Blick’ des Fremden auf die westliche Kultur.*

Fazendo um recorte das temáticas mais importantes para o trabalho em questão, iniciamos com termos geográficos. A África é importante para Tawada, apesar de figurar em somente duas de suas obras: *Bioskoop*¹⁸ *der Nacht* [Cinema da noite] (2002c), que se passa e é baseado na experiência de Tawada na Cidade do Cabo, África do Sul e no conto em japonês “Kageotoko”¹⁹ [homem-sombra] (1998c), cujo personagem principal é o cientista Anton-Wilhelm Amo, africano que foi criado na Alemanha. A viagem literária de Tawada à África representa uma abertura ao eixo norte-sul, permitindo à escrita da autora ir além do seu eixo Leste-Oeste²⁰ (YILDIZ, 2007). A África é, porém, mais importante para Tawada pelas trocas culturais e acadêmicas que ocorreram em suas visitas ao continente. Segundo Reiko Tachibana (2007, p.164), foi lá, em um congresso organizado pelo Instituto Goethe, no Senegal, que Tawada ouviu pela primeira vez o termo “exofonia” para se referir a autores que escrevem em língua estrangeira, seja qual for seu contexto ou histórico com a língua. Foi essa descoberta que serviu de inspiração para a obra *Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi*²¹ [Exofonia: uma viagem para fora da língua materna] de 2003, que será abordada mais adiante.

Os Estados Unidos, por outro lado, figuram bastante na prosa em língua japonesa da autora, muito por sua experiência nas diversas visitas que fez ao país. Tawada é estudada tanto por germanistas quanto pelos estudiosos de literatura e língua japonesa nesse país. A autora homenageou o país no romance *Amerika. Hidô no Tairiku*²² [America: o continente desumano] (2006c), cujo protagonista viaja de carro pelo país entrando em contato especialmente com imigrantes e outras minorias sociais. Segundo Matsunaga, “a imagem dos americanos está, para Tawada, com frequência intimamente ligada a questões de identidade” (IVANOVIC ; MATSUNAGA, 2011 p.109)²³. As cidades, entretanto, não são nomeadas. Além dessa obra, Tawada publicou o conto *Umi ni otoshita namae* [O nome que deixei cair no mar] (2006a), em que a narradora perde a memória ao se envolver num acidente de avião no retorno de Nova York a Tóquio, e a única lembrança que tem são as notas fiscais que ficaram

¹⁸ “*Bioskoop*”, africâner para “*bioscoop*”, do holandês, que significa “cinema”. A palavra “*Bioskop*” no alemão se refere a uma forma antiga de se designar cinema.

¹⁹ Em japonês: かげおとこ.

²⁰ Busco evitar os termos ‘oriental’ e ‘oriental’ ou até mesmo uma diferenciação mais rasa entre leste e oeste. Escolhi manter, entretanto, os termos usados pelo autor a quem faço referência, mas estou ciente de que tais termos possuem mais implicações e generalizam, apagando diferenças entre os diversos povos e culturas.

²¹ Em japonês: エクソフォニー—母語の外へ出る旅 (Exofonia: uma jornada para fora da língua materna).

²² Em japonês: アメリカ 非道の大陸 (America, o continente = “América: o continente inumano / desumano / bárbaro”) A definição de *hidô* é “aquilo que se afasta do estado ou comportamento humano”. Há uma segunda acepção no dicionário: “Aquilo que está fora da área de especialidade [de alguém]” (Referência: <https://dictionary.goo.ne.jp/jn/185855/meaning/m0u/%E3%81%B2%E3%81%A9%E3%81%86/>).

²³ *Das Bild von Amerikanern wird bei Tawada oft mit Identitätsfragen verbunden.*

no bolso do casaco, “a única pista de sua antiga identidade”²⁴ (IVANOVIC ; MATSUNAGA, 2011, p.109). Tawada também escreveu o conto *Jisa* [Diferença de fuso] (2006)²⁵, sobre três homens jovens, cada um vivendo em um país de extrema importância para Tawada —os EUA, o Japão e a Alemanha—. Estes três homens, apesar de suas diferenças, se comunicam.

O tema da Ásia é, obviamente, bastante central à Tawada. Em sua obra, a autora menciona outros locais da Ásia, não somente seu país natal. Países como o Vietnã, China, Índia, Tailândia e Sibéria são, por vezes, foco de suas histórias, intimamente ligados a viagens, impressões e experiências pessoais da autora por esses países. Essa Ásia de Tawada é vista de forma mágica, de certa forma aproximando o estereótipo da realidade, e fornecendo a própria visão de uma nativa desse continente tão diverso sobre as outras culturas e línguas asiáticas. Há, dentre as protagonistas de Tawada, o caso de *Das nackte Auge* (2006), em que a personagem é vietnamita. No entanto, na maioria dos casos, Tawada utiliza suas narradoras, geralmente mulheres, muitas vezes japonesas, para enfatizar seu olhar desses outros países e culturas. As protagonistas típicas de Tawada são mulheres asiáticas que estão na Europa como estudantes, trabalhadoras ou turistas (IVANOVIC ; MATSUNAGA, 2011, p.113). Essas protagonistas de Tawada, por vezes, estão em conflito com seu namorado alemão, como no caso do conto “Perusona” (1993d)²⁶ e do romance *Das nackte Auge* (2006) (em que a protagonista vietnamita é raptada por um homem alemão), e, em geral, estão em conflito, seja direto ou psicológico, com personagens nativos, ou com a própria necessidade do país onde estão de estereotipar a imagem do estrangeiro. Segundo Arens (2007, p.60) “a autora não somente reflete sobre e brinca com as noções eurocêntricas do Oriente, mas também desconstrói imagens da identidade (asiática) feminina”²⁷. Assim, Tawada, de certa forma, descentraliza o continente europeu e suas noções e visões de mundo ao desconstruir essas visões estereotipadas de um suposto “Oriente”. Tawada e o autor sul-coreano Suh-Kyung-Sik publicaram uma troca de cartas entre os dois, na qual discutem alguns termos que lhes são caros e centrais a suas obras, como Casa, Nome, Viagem, Jogos, Luz, Voz, Tradução, Martírio, Lar, Animal. Tawada está, assim, frequentemente em trânsito entre suas diversas identidades, mas não perde nunca de vista seu contexto asiático. É a Ásia o ponto de partida e o ferrolho cultural para suas histórias. Em nenhum momento, a autora esconde sua origem. Ao mesmo tempo, não se define ou se delimita por um local, um lar. Tawada não vê

²⁴ *Die einzigen Hinweise auf ihre frühere Identität.*

²⁵ Em japonês: 時差.

²⁶ Em japonês: ペルソナ.

²⁷ *The author not only reflects upon and plays with eurocentric notions of the East, but also deconstructs images of (Asian) female identity.*

necessariamente um segundo lar na Alemanha, e sim uma terra de oportunidades e intercâmbios culturais, ao mesmo tempo em que não acredita que a Tóquio de sua infância signifique de fato um lar para ela hoje, sendo para ela uma construção em constante mudança. Quanto ao próprio conceito de lar, Tawada foge de definições. A própria autora afirma que não precisa pensar de forma alguma em um local específico para onde retornar (TAWADA apud IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011 p.130). Logo, a mesma consciência geográfico-cultural, que faz Tawada evocar tanto a Ásia em sua obra, de forma alguma diminui o fato de que ela não se sente necessariamente “em casa” quando visita seu país natal. Essa fluidez de pertencimento e identificação cultural de Tawada se mostra também em sua visão de fronteiras. Para Tawada, “todas as fronteiras estão lá para serem atravessadas”²⁸ (TAWADA, 2016b, p.83). Segundo Matsunaga, Tawada tem especial interesse por regiões de fronteira, sejam elas geográficas, linguísticas ou culturais, ou mesmo fronteiras de identidade. Ela afirma que, na obra de Tawada, encontramos com frequência figuras que se encontram em uma espécie de ambiguidade, pessoas cujo gênero ou sexo biológico não é claramente definido, andróginos, ou até mesmo pessoas que estão no limiar entre pessoa e animal ou entre pessoa e coisa (MATSUNAGA; IVANOVIC, 2011. p.127), como é o caso de *Etüden im Schnee*, no qual temos narradores ursos que permeiam o limite entre o animal e o humano.

Os animais, seja como narradores, protagonistas, ou como metáforas, são frequentes desde os primeiros textos de Tawada. Esses animais, segundo Matsunaga, não são animais de estimação, e sim “animais fantásticos, que se casam com humanos, se transformam em pessoas, ou que eram seres humanos que se transformaram em animais”²⁹ (IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011, p.149). Essa característica dos animais em Tawada, segundo Matsunaga, é influenciada claramente por lendas folclóricas japonesas e de outros países asiáticos, mas também de autores de língua alemã, como E.T.A. Hoffmann e Kafka, que foram tema de sua dissertação.³⁰ Tawada afirma, em carta para o escritor coreano Suh Kyung-sik, que “sem o tema do animal tenho a sensação de que na nossa troca de pensamentos sobre a língua,

²⁸ あらゆる境界線は越えられるためにある (p. 95).

²⁹ [...] *märchenhafte Tiere, die Menschen heiraten, sich in Menschen verwandeln, oder die einst Menschen waren und sich in Tiere verwandelt haben*

³⁰ As histórias com animais são presentes tanto a literatura ocidental, através das fábulas, e contos de fadas, por exemplo, e mais especificamente no contexto alemão com nomes como Lessing e os irmãos Grimm, assim como na tradição japonesa, onde os animais também representam elementos da natureza e certas características, ainda que diferindo um pouco da tradição ocidental. Vale destacar aqui o caso do importante romance *Eu Sou um Gato* (1905), de Natsume Soseki, cujo narrador, como o título já diz, é um gato que faz observações sobre o mundo dos humanos. O uso do animal como narrador é, portanto, uma estratégia já bastante utilizada na história literária para exercer a crítica à sociedade, e a certos valores, utilizando-se da visão de um ser que, diferente dos humanos, não será julgado sob a mesma ótica daquele que critica.

idades e política faltaria um pedaço importante”³¹ (TAWADA apud IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011, p.150). Para Tawada, os animais seriam, de certa forma, uma religião. Matsunaga, em referência a isso, defende:

Ela ama a simplicidade e vulnerabilidade dos animais e acha que os humanos, em comparação, lhe parecem muito arrogantes. Ela vê neles algo como pré-linguístico e admira como os animais conseguem se comunicar sem um idioma. Ela como escritora não quer simplesmente descrever os animais, mas sim registrar e demonstrar como a língua se movimenta como um animal. Nesse sentido, os temas “língua” e “animal” são para ela inseparáveis.³² (MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.150)

Esse tratamento e essa visão de Tawada para com os animais tem seu ponto de chegada, por assim dizer, no romance *Etüden im Schnee*, em que três gerações diferentes de ursos polares narram a história, e estão intrinsecamente ligados ao contexto político da Guerra Fria. O romance será abordado em maior profundidade nos próximos capítulos, mas vale mencionar sua colocação dentro da obra de Tawada e principalmente o viés político que Tawada vê e cria utilizando animais como mensageiros. Para ela, o fato de que Knut, o urso-estrela do zoológico de Berlin (e narrador da terceira parte do livro em questão), vive em um contexto histórico-político específico significa que os animais já não estão mais isolados no mundo da natureza (TAWADA apud MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.151) e, assim, merecem ter suas histórias contadas. Essas figuras ambíguas e indefinidas de Tawada, sejam elas animais ou humanos, assim transitam nesses espaços políticos, fronteiraços, e estão em constante viagem, ou movimento. Mesmo as fronteiras entre diferentes línguas são consideradas por Tawada, que propõe encontrar um vale poético entre as línguas A e B, e ali habitar, em vez de buscar se atrelar ou escolher uma das duas. Assim, Tawada habita esse vale poético compreendido entre o alemão e o japonês, ou entre o inglês e o japonês, e, finalmente, entre o real e o imaginário. O lema de Tawada, segundo Matsunaga, é o eterno movimento, sobre o qual a autora afirma “No constante movimento de uma forma para a outra está a atividade criativa, e a própria busca por uma nova forma de movimento é talvez uma performance” (TAWADA apud MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.127)³³.

³¹ *Ohne das Thema ‘Tier’ habe ich das Gefühl, dass bei unserem Gedankenaustausch über Sprache, Städte und Politik doch ein wichtiger Teil fehlen würde*

³² *Sie liebe Bescheidenheit und Verletzlichkeit bei Tieren und finden Menschen im Gegensatz zu ihnen zu arrogant. Sie sehe an ihnen etwas Vorsprachliches und staune darüber, wie viel Tiere ohne Sprache vermitteln könnten. Sie als Schriftstellerin wolle Tiere nicht einfach beschreiben, sondern ehe Momente, in denen sich die Sprache wie ein Tier bewege, erfassen und darstellen. In diesem Sinne seien die Themen “Sprache” und “Tier” für sie voneinander untrennbar.*

³³ *In der stetigen Bewegung von einer Form zu einer anderen ist die kreative Aktivität, und das Suchen nach einer neuen Form in der Fortbewegung selbst ist vielleicht eine Performanz.* (p. 54)

Mas não é somente em termos gerais e mais abstratos que podemos notar certas características de Tawada. A autora escolhe diversos símbolos que repete ao longo de toda a sua obra, e que possuem um significado intrínseco atrelado a todas as questões levantadas anteriormente. O corpo e seus diversos órgãos de sentido são especialmente importantes em sua obra. O corpo está, de certa forma, em relação direta com as palavras. A autora vai além dos *Sprachkörper* [corpos da língua] para incorporar a *Körpersprache* [linguagem do corpo], em direta relação com os corpos em diferentes línguas. Primeiramente, temos os olhos, que são colocados como elemento central na fixação estereotípica entre Ásia e Europa, a diferença física mais gritante entre os dois mundos. Tawada foca neles, ao mesmo tempo em que foge de utilizá-los da forma como são utilizados para criar esse estereótipo. Dessa forma, Tawada busca novos órgãos de sentido: orelha, pele, língua, ouvido, extremamente recorrentes e importantes em sua obra. A fuga dos olhos se dá mesmo nos níveis mais externos ao texto³⁴ e até mesmo em algumas passagens em que personagens distintos buscam fugir das lentes, vistas como uma ameaça fálica e, ao mesmo tempo, capazes de roubar a função da visão dos olhos. Tawada utiliza muitas expressões idiomáticas com olhos, os globos oculares, a pupila. Muitas de suas protagonistas fecham os olhos para não verem alguma coisa que as desagrade (MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.109-110).

Ainda em relação ao corporal, Tawada também reforça a pele e seu significado, que é ao mesmo tempo o espaço para sentir as diferenças como também insuficiente, questionável, para representar essas diferenças. Segundo ela, “a diferença entre duas culturas [...] se espalharia diretamente sobre minha pele como uma escrita estranha, que embora consiga sentir, não consigo ler”³⁵ (TAWADA, 1996e, loc.358). Tawada compreende a cor da pele como uma questão de luz e ponto de vista. A protagonista no ensaio *Eigentlich darf man es niemandem sagen aber Europa gibt es nicht* [Na verdade não se deve dizer a ninguém, mas a Europa não existe], em conversa com Xander, personagem do conto *Das Bad*, ouve dele a afirmação: “a luz reflete na sua pele de forma diferente do que na nossa” (TAWADA, 1996f, p.45),³⁶ focando novamente na diferença externa, de superfície, entre as pessoas. Para ela, a pele é um lar, e, conforme Ivanovic, “de forma pouco convencional, Tawada tematiza a qualidade específica da pele como membrana permeável, ao concebê-la como um órgão

³⁴ Somente dois dos livros publicados por Tawada possuem olhos na capa: *Überseetzungen* e *Das nackte Auge*, eles normalmente são cortados ou escondidos. Importante principalmente se considerarmos que Tawada trabalha em regime de exclusividade com sua editora, Claudia Gehrke. Assim, Tawada tem, provavelmente, bastante acesso e *input* na escolha dos elementos externos ao texto, como é o caso da capa aqui.

³⁵ [...] *den Unterschied zwischen zwei Kulturen [...] wurde direkt auf meine Haut aufgetragen wie eine fremde Schrift, die ich zwar spüren, aber nicht lesen konnte.*

³⁶ *Das Licht spielt auf eurer Haut anders als auf unserer.*

comunicativo *sui generis*, que pode atuar tanto de forma protetora e limitadora quanto transparente”³⁷ (IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011, p.130). Assim, a pele tem uma função comunicativa muito importante na obra de Tawada, que tematiza o lar, assim como as diferenças étnicas e culturais. Para Tawada, “tocar é ver sem distância”³⁸ (TAWADA, 1997b, p.46). Assim, os dedos, juntamente com a pele, acabam por receber bastante atenção da autora, que inclusive por vezes utiliza os dedos e a pele de forma erotizada, assim como os ouvidos e a língua. Segundo Ivanovic, “repetidamente personagens são descritos na obra de Tawada através de suas mãos, dedos e unhas, ou eles mesmos observam os movimentos dos dedos de outras pessoas,”³⁹ (IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011, p.123), colocando os dedos juntamente com a pele, os olhos, e outros órgãos de sentido, como os meios através dos quais se sente e se percebe o mundo, e assim também como se percebe o outro.

Os ouvidos, como não pode deixar de ser, também recebem atenção especial da autora. Tawada tem uma visão bastante sexualizada do órgão, que para ela é uma espécie de deslocamento da vagina, “aberturas não protegidas” (MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.135). Em diversos momentos de sua obra, tanto em língua alemã quanto japonesa, Tawada menciona o ouvido como intimamente ligado a alguma experiência sexual, até de violência. A língua é sexualizada, e descrita como um grande órgão da percepção. Para Tawada, as palavras têm gosto bom, como se fosse necessário lambe os livros para lê-los verdadeiramente (MATSUNAGA; IVANOVIC, 2007, p.151). Linguisticamente, pelos motivos óbvios, a língua se mostra importante, e é assim que Tawada problematiza também a questão da tradução. A língua funciona tanto como órgão de percepção e de sentido do mundo, e mais importante, como órgão de leitura linguístico, e é um tema recorrente na obra da autora. A relação do corpo, dos sentidos, com a linguagem e com o processo de escrita e de aprendizagem de uma língua estrangeira é constantemente tematizada pela autora, evidenciando assim uma das características mais frequentes na obra de Tawada.

³⁷ *In durchaus unkonventioneller Weise thematisiert Tawada demzufolge die spezifische Qualität der Haut als permeable Membran, indem sie sie als eine Kommunikationsorgan sui generis auffasst, das entweder schützend, abschliessend oder aber durchlässig wirken kann.*

³⁸ *Tasten ist sehen ohne Distanz*

³⁹ *Immer wieder werden in Tawadas Texten Personen über Bewegung ihrer Hände, Finger und Fingernägel beschrieben, oder sie beobachten selbst die Fingerbewegungen anderer Personen*

1.4.1 *In principio erat verbum*

A palavra, conceito central para a obra e a visão de linguagem e de tradução de Tawada, deve ser apresentada separadamente aqui. Para Tawada, o conceito de “*Wörtlichkeit*”⁴⁰ [literalidade] se mostra importante para ilustrar as idiossincrasias de sua ficção e os seus desafios específicos, que são apresentados na tradução de sua obra. Choi (2010) explora o conceito de *Wörtlichkeit* como característica principal da obra de Tawada, crucial para o entendimento de sua linguagem e para a prática tradutória de suas obras, usando como exemplo diferentes textos da autora, mas com observação mais focada em neologismos, como o título da obra *Überseetzungen* (2002), e o modelo de tradução e do escrever em outra língua como visto por Tawada. Para Choi, nos textos de Tawada a reflexão sobre a língua desempenha papel central, não só na questão de língua e linguagem literária, mas no âmbito medial da língua, além de tê-la como tema. Em outras palavras, a língua é um meio entre o Eu e o mundo que é visível, e que se apresenta como ela própria, objeto de observação e descrição (CHOI, 2010, p.511). Na característica medial da língua, esse foco apresenta desafios específicos à tradução, pois coloca não somente a compreensão do significado e da mensagem que deve ser passada como importante e essencial, mas, acima de tudo, a linguagem corporal das palavras.

A unidade da palavra é recorrente na obra de Tawada, tanto na crítica quanto em suas obras de ficção e no seu processo e autotradução. Segundo ela, em entrevista a Bettina Brandt:

A single word can inspire me. When this happens, I want to create a whole text out of that one word, which seems to contain the entire microcosm. That is my dream, and it is how I often start writing. I use variations of this word, place associations next to each other, create word chains like branches of a tree, and play with different forms and shapes. Finally, I realize that I have to create an ending, but I don't find an ending because I don't want to and cannot have a result. A text is a weird and wonderful plant that has grown in all directions out of a single word knot. (TAWADA, 2006d)⁴¹

Assim, para Tawada, a palavra é a unidade fundamental a partir da qual ela tece a narrativa, e é a unidade central de sentido e dos sentidos. A tradução e a interpretação de sua obra não podem, de forma alguma, ignorar a significação da palavra, assim como, e mais importante ainda, o formato, os sons, a materialidade da palavra, e, em um nível menor, dos caracteres. O escrever em língua estrangeira, atividade sobre a qual Tawada fala

⁴⁰ Conceito “emprestado” de Benjamin por Tawada, para descrever sua escrita auto-tradutória (TAWADA, 2001a, p.35). A questão da *Wörtlichkeit* ligada à tradução e Benjamin será vista mais adiante neste capítulo.

⁴¹ (The Postcommunist Eye: An Interview with Yoko Tawada. Yoko Tawada and Bettina Brandt. World Literature Today, Vol. 80, No. 1 (Jan. – Feb., 2006), p. 43-45)

recorrentemente, e que será tratado no próximo capítulo, é também centrado na palavra. Tawada descreve seu encontro com diversas palavras da língua alemã, e a forma como ela constrói sentidos para essas palavras em seu repertório, dissecando-as em suas formas mínimas e construindo relações de som e forma.

Tawada coloca, portanto, o conceito de *Wörtlichkeit* como central para a compreensão, crítica e tradução de sua obra. Entretanto, como mencionado pela autora, a palavra é o nó a partir do qual a planta de seus textos se estrutura, e é importante atentar para outros elementos dessa grande rede de conexões e textos que formam sua obra. A palavra e o que a forma, as letras, são especialmente notáveis em sua obra. A diferença de alfabetos é o que já chama a atenção e, para o leitor ocidental não parece tão importante, mas vale ressaltar alguns pontos quanto a isso: O japonês tem 3 escritas diferentes: os ideogramas chineses (kanji), e o silabário hiragana e katakana. Além destes, ainda temos por vezes o alfabeto latino, romaji. Portanto, as letras, para Tawada, são de grande importância, pois são outra instância em que a diferença cultural e linguística se mostra na superfície, assim como nos casos da pele e dos olhos. Tawada propõe e cria, com seu uso de diversos alfabetos, assim, um espaço anárquico com as letras e os símbolos (Os poemas de *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, e os ensaios reunidos em volumes como *Talisman, Übersezungen e akzentfrei*, por exemplo). Na versão alemã de *Schwager in Bordeaux*, a autora coloca, em cada capítulo um símbolo chinês que resumiria o capítulo (MATSUNAGA & IVANOVIC, 2011 p. 137), dando importância para o símbolo em detrimento do uso de letras do alfabeto latino. O mesmo uso de letras e símbolos de outros alfabetos pode ser visto, por exemplo, no ensaio *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* [O portal do tradutor, ou Celan lê Japonês], em que utiliza a tradução para o japonês e explica os ideogramas e seus elementos para o leitor alemão. Mas não é só na diferença entre os alfabetos ou mesmo nas formas de escrita orientais que Tawada se inspira e destaca: a autora foca-se nas letras do alfabeto latino, principalmente em seus ensaios em língua alemã. A letra O, por exemplo, “a autora compara com um túnel, a boca de animais (dragões) ou com buracos em uma página”⁴² (IVANOVIC & MATSUNAGA, 2011, p. 138) Segundo Perloff, ela “não consegue resistir à tendência de ideogramizar as letras individuais do alfabeto moderno, cujas raízes do oriente médio fornecem um link ao seu próprio mundo do oriente longínquo”⁴³ (PERLOFF, 2010, p. 725). Essa leitura, decodificação e interpretação de símbolos do alfabeto é o meio pelo qual Tawada interpreta o estranho – para ela, o alfabeto

⁴² *Besonders den Buchstaben O vergleicht sie mit dem Ein- und Ausgang eines Tunnels, mit den Mäulern von Tieren (Drachen) oder mit Löchern auf einer Buchseite.*

⁴³ *cannot resist the tendency to ‘ideogrammize’ the individual letters of the modern alphabet, whose Near Eastern roots provide a link to her own Far Eastern world.*

–, como imagem ou processo artístico e a leitura dele também passando pelo mesmo processo. A diferença entre os alfabetos realça a corporeidade desses caracteres. Os nomes também são foco na obra de Tawada. Segundo a autora, “um nome se modifica, quando a pessoa nomeada cruza uma fronteira” (TAWADA apud IVANOVIC & MATSUNAGA, 2011, p. 134), logo, os nomes, para ela, são bastante representativos dessas mesmas diferenças culturais e linguísticas já mencionadas anteriormente. De fato, Tawada utiliza a questão dos nomes como uma espécie de *Verfremdungseffekt* (efeito de estranhamento)⁴⁴, principalmente em seus romances em japonês, em que contraria a expectativa de seus leitores ao nomear personagens com o outro sistema de escrita, pois no japonês os nomes são normalmente escritos com a escrita chinesa, reforçando a característica do japonês de saber e analisar a origem dos nomes (IVANOVIC & MATSUNAGA, 2011, p. 134) algo que Tawada reforça muito, inclusive em suas entrevistas. Quanto aos nomes, Tawada já se pronunciou sobre o fato de que a versão correta de seu nome seria Tawada Yôko, e não Yôko Tawada, a maneira como se referem a ela seus leitores alemães. Segundo ela, no ensaio “Metamorphosen der Personennamen” [Metamorfoses dos nomes próprios]:

Meu nome, por exemplo, ganha um rosto completamente diferente, quando o escrevem com as letras do alfabeto latino. O significado da sílaba Yo de meu primeiro nome Yôko se perde, assim que não se consegue mais ver qual dos ideogramas que no Japão se pronunciam como yo seria o certo aqui. Alguns pensam que eu me chamaria Yôko (Filha do oceano) como Yôko Ono, mas na verdade me chamo Yôko (filha das folhas).⁴⁵ (TAWADA, 2007b, p. 93)

A questão dos nomes é de muita importância para a autora, que raramente nomeia seus personagens, principalmente as protagonistas mulheres. O próprio uso de pronomes pessoais é questionado pela autora pelas diferenças entre suas duas línguas principais, o alemão e o japonês. Uma das personagens de *Ein Bad* inclusive tem muitos problemas com o “*ich*”, o pronome de primeira pessoa do singular no alemão, pois no japonês há muito mais possibilidades de dizer a primeira pessoa. Assim, Tawada parece se debruçar sobre as diferenças culturais e linguísticas entre o Japão e a Alemanha, o Ocidente e o Oriente, tanto na temática de sua obra quanto no nível mais formal, da palavra e dos símbolos. O foco de Tawada “no literal e no que está na superfície da língua reduz a língua e manifestações

⁴⁴ Não se pretende aqui tecer relação mais detalhada com o termo de Brecht, tampouco aprofundar em uma definição do mesmo, para não ocasionar muito desvio de tema. É, porém, fundamental sinalizar a relação do termo de Brecht com a técnica de ostranenie de Shklovsky e as contribuições do formalismo russo.

⁴⁵ *Mein Name zum Beispiel bekommt ein ganz anderes Gesicht, wenn man ihn mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets schreibt. Die Bedeutung der Silbe Yo von meinem Vornamen Yôko geht verloren, da man nicht mehr sehen kann, welches von den vielen Ideogrammen, die in Japan yo ausgesprochen werden, hier gemeint ist. Manche denken, ich würde Yoko (Ozean-Kind) heißen wie Yoko Ono, aber in Wirklichkeit heiße ich Yôko (Blätter-Kind).*

culturais em pequenas partes elementares e assim oferece formas inovadoras de recombiná-las.” (ANDERSON, 2010, p. 57) Suas personagens e narradoras, assim, procuram transformar os sons, as letras, as formas, o alfabeto com os quais elas se deparam em elementos familiares, que soam como deveriam soar. Tawada faz essa ponte de forma constante, quebrando os paradigmas e as expectativas do texto e da cultura alemã e os trazendo para mais próximo de sua realidade oriental. Assim a autora faz da língua alemã, estranha em si mesma, em que as palavras já não soam mais familiares, e o leitor alemão se depara com certa falta de clareza das palavras de sua própria língua, analisando cada palavra novamente a cada vez que é confrontado por ela.

1.4.2 Ingenuidade e a etnologia fictícia de Tawada

A autora japonesa nos mostra diante dos olhos as especificidades de uma língua, que já pensamos ter dominado desde nosso nascimento. Através de sua forma única de condicionamento linguístico ela não nos traz o texto lido - como vemos no mundo dos adultos com frequência - em ligação automática com o sentido, mas sim com seus olhos de criança de forma lúdica e associativa redescobrimos uma outra forma bem distinta de significado. (Arnold, 2011, p. 6)⁴⁶

A inocência, ou ingenuidade, é um dos temas principais no estilo e na temática de Tawada. Essa característica muito presente na construção dos narradores de Tawada é importante justamente por refletir a posição de Tawada no contexto alemão. O olhar do outro, que chega “novo”⁴⁷ a um lugar, trazendo suas próprias experiências na bagagem é, de certa forma, uma ferramenta bastante sedutora para a autora. Tal estratégia de ver uma nova língua e cultura com uma inocência, de certa forma exagerada, auxilia a autora a justamente tirar especialmente o leitor nativo alemão de sua zona de conforto. Dessa forma, Tawada nos convida a ver o texto novamente com os olhos de criança. Krauss (2002), ao comentar essa característica metodológica da obra de Tawada, se utiliza do conceito de ingenuidade épica, de Theodor Adorno, ao afirmar:

The naive fading out of certain contexts, the alienating reduction in complexity or the complete abandonment of the usual differentiation – such as one would expect to

⁴⁶ *Die japanische Autorin führt uns Besonderheiten einer Sprache vor Augen, die wir von Geburt an zu >beherrschen< meinen. Durch die ihr ganz eigene Art der sprachlichen Konditionierung bringt sie uns dazu, den gelesenen Text nicht - wie sonst in der >erwachsenen Welt< üblich - automatisch in Sinn umzusetzen, sondern ihm mit wiederentdeckten Kinderaugen auf spielerische-assoziative Weise eine ganz andere Art von Bedeutung zu schenken.* Tradução minha.

⁴⁷ Faço referência aqui ao capítulo XI do livro de Homi Bhabha *O local da cultura* intitulado “Como o novo entra no mundo”.

find in a child's mode of looking at the world – has the effect of producing a different, more intense kind of perception. This, in counterpoint to the judgement of everyday reason (Adorno), brings something previously unobserved out into the open. (KRAUSS, 2002, p. 58)

Tawada brinca com essa inocência de diversas maneiras. Por exemplo, no texto *Talisman*, temos uma japonesa que chega à Alemanha e lhe causam estranhamento aqueles estranhos talismãs que as alemãs penduram nos buracos da orelha. A protagonista pergunta para sua colega de quarto o que são os talismãs, ao que a amiga responde que são apenas brincos. A protagonista japonesa de Tawada se nega a acreditar na simplicidade da resposta da alemã, e acredita que sua colega de quarto está em negação. Assim, Tawada novamente se utiliza de uma estratégia de negação, de uma não-compreensão deliberada e bastante exagerada, que faz de sua narradora (e de sua inocência) muito mais incomum e afastada do real. Com os olhos de criança, especialmente, podemos ressaltar o caso do livro *Etüden im Schnee*, em que Knut, o famoso urso-polar nascido no zoológico de Berlin em 2006, vê o mundo dos humanos de dentro de sua jaula, de uma forma bastante peculiar, não possuindo tampouco uma comparação válida com o mundo animal, pois não interage nem com sua mãe, nem mesmo com outros animais de sua espécie. Knut vê tudo com os olhos de uma criança, o que é enfatizado ainda mais pelo fato de não ser um ser humano e, portanto, enxergar tudo também através dos olhos de um urso, causando assim um afastamento ainda maior, que lhe permite julgar tudo o que vê com essa inocência. Essa inocência atuada de Tawada se mostra muito presente em entrevistas e textos da autora, em que ela busca justamente subverter nossas expectativas ao trazer um olhar infantil para algo com que já estamos acostumados.

Como já dito anteriormente, Tawada faz uso de diversas técnicas de estranhamento, entre elas a proposital “prosa simples” que ajuda a caracterizar seus narradores em primeira pessoa como estranhos, estrangeiros navegando a língua. Quanto a essa prosa simples, Perloff (2010) afirma que ela é uma variante do jogo de linguagem de Wittgenstein. Em seu *Investigações filosóficas*, ao analisar a proposição de Santo Agostinho, formula sua definição de jogo de linguagem e diversas formas e estruturas através das quais se aprende a linguagem. Ao longo do texto desconstrói o exemplo de Agostinho para o aprendizado da linguagem. Segundo ele:

Quem chega a um país estrangeiro aprenderá muitas vezes a língua dos nacionais por meio de elucidações ostensivas que estes lhe dão; e precisará frequentemente adivinhar a interpretação dessas elucidações, muitas vezes correta, muitas vezes falsamente. E agora podemos dizer, creio: Santo Agostinho descreve o aprendizado da linguagem humana como se a criança chegasse a um país estrangeiro e não compreendesse a língua desse país; isto é, como se ela já tivesse uma linguagem, só que não essa. Ou também: como se a criança já pudesse pensar, e apenas não

pudesse falar. E “pensar” significaria aqui qualquer coisa como: falar consigo mesmo. (WITTGENSTEIN, 1999 p. 39)

Os narradores de Tawada, de forma semelhante, com uma visão etnológica e ingênua, veem os novos lugares, culturas, idiomas, interpretando, por vezes corretamente, mas em maior parte erroneamente a partir dessas definições ostensivas que lhe são fornecidas, criando um diálogo que assim interpreta e chega a conclusões a respeito das coisas definidas do mundo ao seu redor. O narrador de Tawada, mesmo quando criança, que é o caso de Knut na terceira parte do romance *Etüden im Schnee*, está mais em consonância com a visão de um estrangeiro recém-chegado ao país do que com a visão de uma criança aprendendo a linguagem. O aprendizado de Knut, bem como o de outras narradoras de Tawada, é assim feito a partir dessas interpretações e comparações com a sua língua, com sua linguagem pré-verbal.

Tawada, porém, extrapola o conceito de um estrangeiro aprendendo a uma nova língua, aproximando-o da visão de uma criança descobrindo o mundo, e colocando-se de certa forma em diferentes pontos do que poderia se chamar de um espectro da ingenuidade. Esses efeitos descentralizadores dos narradores infantilizados de Tawada fazem leituras equivocadas de convenções linguísticas e culturais e assim produzem uma multiplicidade de perspectivas que desafiam modelos binários de diferença cultural (ANDERSON, 2010, KRAUSS, 2002). Essa criança, esse estrangeiro, esse ser estranho às convenções linguísticas e culturais, tem uma visão diferente e muitas vezes inédita de elementos e questões que para os nativos da língua já são banais. De fato, conforme a própria Tawada afirma: “costumava sentir nojo de pessoas que falam sua língua nativa fluentemente. Elas passam a impressão de que não conseguem pensar e sentir nada além do que sua língua oferece a elas de forma tão rápida e de bom grado”⁴⁸ (TAWADA, 1996e, loc. 364).

Portanto, Tawada desconfia dos nativos de uma língua, ou daqueles que possuem somente uma língua e a “dominam” perfeitamente. Para ela, tal dominação não existe, pois a língua é viva e as palavras têm vida, como veremos a seguir.

1.5 TAWADA SOBRE YÔKO E A TRADUÇÃO SEM ORIGINAL

The German word for to translate [Übersetzen] can also mean ‘to steer a boat from one shore to the other’. In Japan we use honyaku 翻訳 for ‘to translate’, which is a Sino-Japanese word, a word of Chinese origin. . . . The first ideogram of this word

⁴⁸ *Ich ekelte mich oft vor den Menschen, die fließend ihre Muttersprache sprachen. Sie machten den Eindruck, dass sie nichts anderes denken und spüren können als das, was ihre Sprache ihnen so schnell und bereitwillig anbietet.*

suggests a slightly dramatic and romantic gesture, which means ‘to turn over’, or ‘to flip over’, not simply turning a page. In performances I like to read my work in several languages – including in the available English translations – and I hope to visualize the act of translation through this gesture. (TAWADA, 2008b, p. 20-21)⁴⁹

Tawada é bastante ativa no comentário e crítica sobre a sua obra, em diversas entrevistas concedidas ao longo dos anos, ensaios, palestras, aulas e artigos publicados. Em entrevista concedida nos EUA a Monika Totten, em 1999, após sua residência no MIT, Yôko discutiu em profundidade sua obra e sua autotradução. Ali, expressa sua crença de que não se podem expressar sentimentos através da linguagem, e de que se usa o enigmático para expressar o incompreensível.

I cannot bend and fold this foreign language the way I want to. I perceive it rather like an independent entity. I do not believe that an author can use a language as a tool to express her thoughts. I imagine the author to become, by means of the language, a knot in a big net. This net consists of sentences and paragraphs which already have been uttered or could be uttered by other people. When I write, I am not a fisher fishing with a net but rather a knot in this net. And then I am ready to be powerless, so to speak. That’s the reason. It’s exciting, too, to lose yourself. you do lose yourself at first in a foreign language. This is a condition similar to meditation or the trance of the shaman in that you empty yourself in order to be receptive, to accept foreign voices which, in fact, are not foreign but very familiar. And that you can do very well with a foreign language.⁵⁰(TAWADA, 1999, p. 95)

Aqui a autora explora novamente o conceito de nós e redes para se referir a seu processo de escrita e sua abordagem das palavras. Essa visão da língua como entidade independente, como já vimos anteriormente, traz consigo a própria visão de Tawada da posição do autor e de seu tradutor. Em palestra dada na abertura da conferência anual da *Association for Asian Studies*, em San Diego, 2004, intitulada *Tawada Yôko Não Existe*⁵¹, a autora compara as visões de autor ocidentais e orientais. Como já vimos, essa dicotomia Oriente versus Ocidente é muito presente na obra e na crítica da autora, mas aqui ela vai a fundo na diferença fundamental que influencia sua visão sobre o próprio ato criativo. Tawada disserta primeiramente sobre as diferentes histórias de criação dos seres humanos, entre o Japão e o Ocidente. Segundo ela, as duas versões japonesas de Adão e Eva partem de uma relação mais próxima com a natureza, em que não há plano maior para a criação, muito menos pecado. Os primeiros humanos da tradição japonesa descobriram como procriar de forma quase independente, por tentativa e erro, enquanto que na tradição ocidental de Adão e Eva,

⁴⁹ Bettina Brandt, ‘Artist Books and Migration, A Conversation with Yoko Tawada’, *Comparative Literature Studies*, 45.1 (2008), p. 12–22 (19–20).

⁵⁰ Tawada, Yoko. *Writing in Two Languages: A Conversation with Yoko Tawada*. **Harvard Review**, Cambridge, MA, n. 17, p. 93-100, 1999. Entrevista concedida a Monika Totten. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27561312>> Acesso em: 2 de julho de 2017.

⁵¹ Tawada Yôko Does Not Exist. Tradução nossa. A tradução, em forma de artigo, está em processo de publicação. Não há original em japonês para esse texto, proferido por Tawada na ocasião e transcrito por Slaymaker para posterior tradução e publicação nesse formato. As notas que informam sobre o significado das palavras do japonês mencionadas pela autora são contribuição de Maria Luísa Pinto Vanik.

pressupõe-se a presença de um criador. A comparação não precisa ir somente até à tradição religiosa judaico-cristã de Adão e Eva. A mitologia greco-romana também se baseia muito em criadores, responsáveis por diversos mundos, e essa figura paternalista ou maternalista é o centro de tudo, é para quem se deve orar, plantar, criar, produzir, etc. Na tradição japonesa, segundo Tawada, não há um criador necessariamente: a humanidade existe, e começou a existir, sem ele. Isso se reflete na terminologia utilizada para se designar um autor. Segundo Tawada:

“Deus está morto,” proclamou Nietzsche, e isso muito antes de Roland Barthes proclamar a morte do autor, o que sugere que pode haver um período de tempo onde o autor ainda vivia mesmo que Deus já estivesse morto. Durante esses anos os escritores permaneceram sendo os últimos deuses, mas com exílios e mortes, parece ter sido um tempo difícil para eles. Agora autores têm uma variedade de nomes no Japão. Nós chamamos os que escrevem de sakusha, sakka, chosha, ou shosetsuka⁵². Meu favorito é o decididamente informal monogaki⁵³, “escritor de coisas”. Além disso, em japonês kaku⁵⁴, a palavra usada para escrita com uma caneta tinteiro veio da mesma fonte que kaku, a palavra usada para cavar trincheiras, ao arranhar e cavar valas. Então lembramos que a “coisa” em monogaki, o “escritor de coisas”, é semanticamente conectado a mononoke⁵⁵, um changeling, uma troca. O que significa que esse “escritor de coisas” também descreve uma pessoa embrenhada em meio a esses mononokes e transmorfos, uma pessoa sob o feitiço das coisas. O escritor pega o que as coisas disseram e o transforma em formas ao arranhar linhas, fazendo as feridas e cicatrizes no papel que chamamos de texto. Mas quando esses escritores começam a escrever eles não têm uma ideia clara de que tipo de história vai se tornar porque até enquanto escrevem, a “ling” por debaixo dessas mudanças toma o comando e decide como a história irá progredir. Eu penso que até mesmo pessoas que não são escritores profissionais já tiveram essa experiência; todos sentimos alegria quando nosso planos decolam sozinhos e formam algo maior do que esperamos, mas nem sempre acontece dessa forma.⁵⁶ (TAWADA, 2007c, p. 14)

⁵² Sakusha = 作者 - autor/artista (serve também para dramaturgia e pintura, por exemplo), Sakka = 作家 - escritor (ocupação daquele que escreve), Chosha = 著者 - autor (palavra com foco no conceito de autoria de uma obra escrita; usado em contraposição com “leitor”, por exemplo), Shosetsuka = 小説家 -> romancista ou contista (mais para escritor de prosa).

⁵³ 物書き pode ser “escritor”, mas também pode ser “escrita de/das coisas” (dependendo do contexto). Kaki/gaki é a forma substantivada do verbo kaku (escrever), ou seja, “o escrever” ou “a escrita”.

⁵⁴ Ela está comparando kaku 書く, que significa “escrever” (com caneta, pincel, lápis etc.), com o homófono kaku 掻く, que significa “arranhar” ou “cavar”. O ideograma é diferente, mas em termos de forma (inclusive na conjugação), esses verbos são iguais.

⁵⁵ 物の怪 ou 物の気 (respectiva e literalmente “o mistério/a maravilha das coisas” e “a energia vital/o espírito das coisas”). Mononoke é uma espécie de espírito (de uma pessoa morta ou viva, ou de um demônio [youkai]) que assombra (normalmente por meio de possessão espiritual) uma pessoa. O tradutor desse ensaio para o inglês, do qual fiz minha tradução, utilizou a palavra *changeling*, do folclore europeu, a criatura mágica que as fadas colocavam no lugar de uma criança humana saudável (a explicação folclórica para doenças inexplicáveis nos tempos antigos).

⁵⁶ “God is dead,” claimed Nietzsche, and that was long before Roland Barthes proclaimed the death of the author, which suggests there might have been a period of time when the author still lived even though God had died. During those years the writers remained the last of the gods, but what with exiles and murders, it seems to me to have been a rough time for them. Now, authors go by a variety of names in Japan. We call the ones who write sakusha, sakka, chosha, or shosetsuka. My personal favourite is the decidedly informal monogaki, as in ‘writer of things’. Further, in Japanese kaku, the word used for writing with a fountain pen or computer arose from the same source as kaku, the word used for digging trenches, when scratching and scraping ditches. Then we remember that the “thing” of monogaki, the “writer of things”, is semantically connected to

Dessa forma, no japonês há diversas formas de se designar um autor/escritor, ao passo que na tradição ocidental a palavra está mais ligada à noção de criador. Essa diferença terminológica, reflexo de diferenças de visão e tradições fundamentais ao processo criativo, se reflete na visão de Tawada sobre tradução. Se o escritor não é um criador onipotente e onisciente, e sim um *monogaki*, que medeia e perpetua as trocas entre os diferentes mundos, então o tradutor está, nesse mesmo processo, na posição de *monogaki*,⁵⁷ mediando entre duas línguas e culturas.

Assim, Tawada rejeita a noção de um original, pois assim como não há uma pura legitimidade de um autor, também não há uma hierarquia de um original. A obra de Tawada foi traduzida para diversas línguas, e a autora enfatiza o poder desses outros textos. Ao recusar sua própria existência, na palestra em questão, mencionada acima, a autora também recusa a noção de que seu texto seria de certa forma um original. A autora não compreende que alguém a queira conhecer pessoalmente, e reconhece a diferença entre o escritor real e o autor. Tawada inclusive relata que muitos que a conhecem pessoalmente se surpreendem, pois esperavam uma mulher mais velha devido ao estilo de sua escrita tanto em japonês quanto em alemão. Para ela, o corpo do autor é, a partir disso, “construído a partir do estilo do livro⁵⁸”.⁵⁹ (TAWADA, 2007c, p. 16).

Entretanto, esse mesmo autor pode, através dos tempos e das diferentes formas de difusão de conteúdo, ser esquecido enquanto ser físico, e tomar outra forma como esse autor fabricado pelo estilo do livro que escreveu. Para ilustrar esse ponto, Tawada faz uma metáfora com o computador e como ele, ao erradicar a noção de manuscrito, a fisicalidade do autor na escrita do texto, deleta, por assim dizer, as mudanças, os caminhos do autor para chegar até a obra, e reforça ainda mais a noção de que este manuscrito não está completo. Para ela, esse manuscrito nunca estará completo, estará em constante transformação, mesmo após a morte do seu autor (tanto a morte física quanto a morte de Roland Barthes). Assim, ao se erradicar a noção de manuscrito, também erradicamos a noção de autor, de original, da própria criação

mononoke, a “changeling”. Which means that this “writer of things” also describes a person in the clutches of changelings and shapeshifters, a person under the spell of things. The writer takes what the things have said and carves them into shapes by scratching out lines, making the wounds and scars on paper that we call texts. But when these writers begin writing they have no clear idea what sort of tale it will turn into because even as they write, the “ling” underlying these changes takes charge and decides how the tale will progress. I think that even people who are not professional writers have had this experience; we all experience joy when our plans take off on their own and form into something grander than expected, but it doesn’t always turn out that way. Tradução nossa.

⁵⁷ Como Tawada menciona Barthes em seu texto, é importante ressaltar a relação de *monogaki* com o *scriptor*, de Barthes, figura cujo poder único é o de combinar textos pré-existentes em novas formas.

⁵⁸ E não somente para Tawada, novamente evidencio aqui a relação da visão de Tawada com Barthes, que propõe que o *scriptor* moderno não tem passado, nasce junto com seu texto.

⁵⁹ *The author’s body is constructed from the style of the book*

como vista pelas lentes ocidentais. O autor, assim, é efetivamente esse escritor de coisas, e não um criador. Para ilustrar esse ponto, Tawada cria uma pequena história relacionada a sua obra. A autora fala de um futuro longínquo em que, em San Diego, não se fala mais o inglês, e sim o espanhol, e em que um estudante de literatura se depara com um livro intitulado *El Baño*, escrito por Yôko Tawada. O aluno se encanta pelo livro e, em viagem para a Itália, encontra um exemplar de autoria de Yôko Tawada intitulado *Il Bagno*, ao folhear o exemplar, descobre que é uma tradução do alemão. O Aluno Dom Quixote, como Tawada o chama, vai até Munique, e encontra um livro intitulado *Das Bad*, que, porém, parece ser uma tradução do japonês feita há mil anos por um professor da universidade. Em sua próxima viagem ao Japão, o estudante não encontra nenhum exemplar com título similar aos outros, e consulta um bibliotecário, que o informa que, devido às diferenças de grafia, não há como saber com cem por cento de certeza se o autor Yôko Tawada é o mesmo para todos esses livros que ele encontrou. Assim, o aluno retorna aos Estados Unidos e começa a aprender japonês, plano que não se mostra frutífero. Quando está quase desistindo, se dá conta de que antigamente o idioma oficial de seu país era o inglês, vai à biblioteca e encontra um exemplar do texto que procurava, intitulado *The Bath*, dentro de uma coletânea de textos intitulada *Where Europe Begins*, traduzidos do japonês e do alemão para o inglês, mas:

permanece incerto de qual língua o texto *The Bath* teria sido traduzido. Esse texto não é incluído na lista de copyrights. Aparentemente, ninguém detinha os direitos autorais dessa obra. Talvez não houvesse um manuscrito original desse texto. Se isso fosse possível, então também talvez não houvesse autor para esse texto.⁶⁰(TAWADA, 2007c, p. 7)

Ao chegar a esse ponto, um amigo lhe mostra um panfleto de um festival de teatro ocorrido em San Diego em 2003, e o nome Yôko Tawada constava no panfleto. Neste ponto, o aluno desiste de sua empreitada, e decide que o fantasma de um autor que ele não sabe se existiu o está perseguindo. Para Tawada, essa anedota serve para ilustrar sua visão da falta de um original, ou mesmo de um autor. Quem é a Yôko Tawada de seus textos? Quem é a Yôko Tawada de seus textos traduzidos? É o mesmo autor? Como disse o bibliotecário de Tóquio, não há como saber cem por cento se todas as Yôko Tawadas são a mesma pessoa, e qual é o original do texto. A autora, porém, declara essas indagações infrutíferas. Ela faz uma relação do estudante, chamado por ela de D, com Dom Quixote, concluindo assim sua reflexão, com a convicção de que essa busca por um autor, por um original, é tão quixotesca quanto a

⁶⁰ *It remains unclear from which language the piece called "The Bath" has been translated. This piece is not included in the list of copyrights. From all appearances, no one held the copyright to this work. Perhaps there was no original manuscript for this piece. If that is possible, then perhaps there was no author of this piece either.*

trajetória mirabolante de D por diferentes continentes em busca de um autor que estava ali o tempo todo, dentro do texto.

Essa busca infrutífera por um original que não é considerado como tal para Tawada se reflete também na sua visão de língua materna, que para ela é tão artificial quanto a língua estrangeira. Aqui, questiona o pertencimento a ou apropriação de uma língua e considera não ser possível dominar qualquer língua, seja ela estrangeira ou materna. Em entrevista para Monika Totten, Tawada afirma:

Well, I think it an illusion to believe the mother tongue to be authentic. The mother tongue is a translation from non-verbal or pre-verbal thoughts, too. Language is not natural for us, but rather artificial and magical. People who like to believe that language should be identical with human emotions and thoughts do not like to speak foreign languages. They feel that they have to pretend to be somebody else or even that they have to lie when they speak foreign languages. Foreign languages draw our attention to the fact that language per se, even one's mother tongue, is a translation. (TAWADA, 1999)

Essa dependência de uma língua-mãe, tão desprezada por Tawada, por demonstrar, para ela, uma falta de imaginação, se conecta com seu ceticismo a respeito da própria ideia de um original. Tawada tem a intenção de fazer o alemão enigmático para seus leitores alemães, ao libertá-los de convenções às quais estavam atrelados e acostumados e que não conseguiam visualizar e nem romper com tais convicções. Segundo Anderson (2010), “Ao utilizar a língua alemã para representar esse processo, a escrita de Tawada faz a língua alemã estranha a si mesma. Suas palavras não têm mais significados ou origens claras. Deve-se considerar então cada palavra novamente”⁶¹ (ANDERSON, 2010, p. 57). Tawada então se propõe causar um estranhamento, criar enigmas com as insuficiências da língua-mãe, e colocar seu leitor nessa posição de não compreensão total, de uma voz que só se pode ouvir se não conseguimos compreender seu conteúdo. Para ela, o processo poético sempre se dá na tradução de uma língua imaginária ou perdida, logo, a língua-mãe ou a língua estrangeira não tem prevalência sobre a linguagem poética.

O objetivo de Tawada, acima de tudo, é deixar a língua estranha. Segundo Anderson, “O modo de tradução de Tawada pretende tornar visível o que ela vê como a incompreensibilidade do mundo ao construir enigmas, o que é mais fácil de fazer com uma língua estrangeira.”⁶² (ANDERSON, 2010, p. 53) Assim, Tawada apresenta, em seus textos, encontros interculturais como problemas tradutórios com infinitas soluções potenciais, pois ela não vê a tradução como uma forma de replicar um sentido original e assim também a

⁶¹ *By using the German language to represent this process, Tawada's writing makes German foreign to itself. Its words no longer have clear meanings or origins. One has to consider each word anew.*

⁶² *Tawada's mode of translating attempts to render visible what she views as the incomprehensibility of the world by constructing enigmas, and this is easier to do with a foreign language.*

tradução está na superfície de seus textos e, citando novamente Anderson, “A tradução de superfície presente em sua ficção, ensaios e entrevistas questiona o conceito de uma fonte.”⁶³ (ANDERSON, 2010, p. 50) Por essa razão, Tawada usa a tradução na superfície em seus textos para justamente atingir esse objetivo de deixar a língua estranha. O leitor de Tawada, ao ler sua tradução sem original, que cria essas distinções entre línguas e culturas, acaba sendo confrontado com sua própria falta de habilidade e costume de compreender e processar uma alteridade cultural.

Tawada, além de diversas entrevistas sobre sua produção, e palestras, também contribuiu com uma variedade de ensaios sobre sua visão de escrita e tradução. Destaco aqui a série de palestras compilada no livro *Tübinger Vorlesungen*, que se constitui de três ensaios, são eles: *Stimme eines Vogels oder Das Problem der Fremdheit* [A voz de um pássaro, ou o problema da estranheza], *Schrift einer Schildkröte oder Das Problem der Übersetzung* [Escrita de uma tartaruga ou o problema da tradução], *Gesicht eines Fisches oder Das Problem der Verwandlung* [Rosto de um peixe ou o problema da metamorfose/mudança]. Dentre eles, destacamos o segundo, *Schrift einer Schildkröte*, em que ela explora o conceito de tradução para ela e para sua obra, e coloca um pilar importante para sua crítica. No ensaio, a autora diferencia inicialmente a língua falada da escrita, assim como ideogramas e caracteres latinos, focando assim na corporalidade da língua, como já mencionado acima, um dos temas de sua obra. Para a autora, a leitura de textos em alemão se mostra difícil, principalmente pela diferença no alfabeto. Assim o corpo das palavras acaba por chamar mais atenção do que o conteúdo. A autora diferencia especialmente a língua falada da escrita, e a tradição japonesa. Para ela, os ideogramas não são misteriosos pois mostram exatamente seu significado, não o escondem. Sobre as letras, entretanto, diz que “não se deve olhar para elas, senão devemos imediatamente traduzi-las para um som e deixar que seus corpos desapareçam. Senão elas tomam vida, pulam da frase e se transformam em um animal.”⁶⁴ (TAWADA, 2001b, p. 30) Assim, na visão de Tawada a relação entre a palavra escrita e seu som é mais forte nessa nova língua e alfabeto, mas isso também mostra desconfiança, vida e ação de como os caracteres latinos são vistos na mente dela. Essas letras são, sozinhas, desprovidas de significado. É somente por meio de sua combinação que criam palavras, esse processo de recombinar as letras para formar diferentes significados é, na visão de Tawada, um processo científico ao mesmo tempo em que olha com desconfiança, pois essa mesma capacidade de

⁶³ *Surface translation as presented in her fiction, essays, and interviews questions the concept of a source, or native, language and, by extension, the distinction between native and foreign culture.*

⁶⁴ *Man darf ihn nicht anschauen, sondern muß ihn sofort in einen Laut übersetzen und seinen Körper verschwinden lassen. Sonst wird er lebendig, springt aus dem Satz und verwandelt sich in ein Tier.*

recombinação e diferentes usos e significados para uma mesma letra significa que, como a autora coloca “Alguém escreve um B, que pode se transformar em uma bromélia, mas também em uma bomba.” (TAWADA, 2001b, p. 31)⁶⁵

Essa corporalidade da língua e das palavras, conforme Tawada menciona, se mostra especialmente importante na questão da tradução. Aqui retoma a questão da palavra e sua importância para a tradução literária, ao mencionar o conceito de *Wörtlichkeit* quando diferencia tradução literária de tradução comunicativa. Segundo ela:

Não se pode traduzir as letras. Na verdade não é o texto que se pode traduzir, e sim a escrita. Quando quero traduzir um texto a partir de seu sentido, me distancio primeiramente do corpo das letras. Eu leio as frases em alemão em voz alta, traduzo o conteúdo do que foi falado em imagens de pensamento e então procuro descrever essas imagens em japonês. Essa é uma tradução comunicativa, mas não é literária. Uma tradução literária deve seguir a *Wörtlichkeit* obsessivamente, até que a língua da tradução passe a estética convencional. Uma tradução literária deve partir da intraduzibilidade e com ela seguir, ao invés de deixá-la de lado. (TAWADA, 2001b p. 35)⁶⁶

Tawada aponta assim que é precisamente o aspecto da superficialidade, da *Wörtlichkeit*, que é traduzível, indo na tradição de Benjamin e sua visão sobre tradução. Inclusive, a obra seminal de Walter Benjamin *A tarefa do tradutor*, se mostra bastante presente na visão de Tawada sobre tradução. A própria alusão à palavra *Wörtlichkeit* (traduzido como literalidade) provém do conceito benjaminiano de tradução:

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe, sentido ela que justamente demonstra ser a palavra – e não a frase, o elemento originário da tradução. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada. (BENJAMIN, 2011, p. 115).

Ao mesmo tempo em que se alia a Benjamin, a visão de Tawada de tradução rejeita a ideia de um original, contrastando com a visão de Benjamin, que propõe que através da tradução transparente, fiel à literalidade, se pode através desse processo visualizar as limitações da tradução e do original e assim vislumbrar a língua pura, completa. Mesmo o autor colocando em crítica essa noção de uma língua completa, pura, inacessível, Tawada

⁶⁵ *Man schreibt ein B, es kann eine Blume daraus werden, aber auch eine Bombe.*

⁶⁶ *Die Buchstaben kann man nicht übersetzen. Es ist eigentlich nicht der Text, denn man nie übersetzen kann, sondern die Schrift. Wenn ich einen Text sinngemäss übersetzen will, entferne ich mich zuerst von den Buchstabenkörpern. Ich lese deutsche Sätze laut vor, übersetze den gesprochenen Inhalt in Denkbilder und versuche dann, diese Bilder auf japanisch zu beschreiben. Das ist eine kommunikative Übersetzung, aber keine literarische. Eine literarische Übersetzung muss obsessiv den Wörtlichkeit nachgehen, bis die Sprache der Übersetzung die konventionelle Ästhetik sprengt. Eine literarische Übersetzung muss von der Unübersetzbarkeit ausgehen und mit ihr umgehen, statt sie zu beseitigen.*

ainda se distancia mais, por considerar que um texto único, que detenha autoridade sobre outros possíveis originais e suas traduções, não existe.

É através da literalidade tanto na escrita quanto na sua tradução que Tawada evidencia a superficialidade da língua e a utiliza para formar seu estilo. Segundo Anderson, “O foco de Tawada no literal e superficial desmonta a língua e as manifestações culturais até chegar a suas partes elementares e então oferece formas inovadoras de recombiná-las.”⁶⁷ (ANDERSON, 2010, p. 57) De certo modo, Tawada sustenta uma estética de superfície, tanto em sua obra ficcional quanto em seus ensaios sobre língua e escrita. Sua escrita foca na materialidade da língua, nas diferenças entre alfabetos, no que está na superfície para, de certa forma, tocar aspectos mais profundos. Os narradores de Tawada, principalmente os estrangeiros, que são maioria, com frequência permanecem na superfície da língua, e insistem em transitar por essa camada, o que causa muitas vezes um efeito desorientador, que causa estranhamento. Nesse caso para Tawada na tradução, seja ela a clássica de um idioma para outro (como o caso da tradução das obras de Tawada para outras línguas), mas também o próprio processo da autora de autotradução, há o objetivo de, por meio de técnicas como as mencionadas aqui, criar esse estranhamento, confundindo e surpreendendo o seu leitor.

No texto, Tawada coloca a questão de que não há um original, e que a tradução torna o original visível através de seu próprio processo tradutório, que o original já traz em si uma tradução, pois o próprio ato de escrever já inclui um ato de tradução.

Na conclusão de sua reflexão, Tawada analisa a superfície dos textos, e tece uma comparação dessa superfície com os sonhos. O mundo dos sonhos tem relação direta para Tawada com a linguagem. A pergunta que ela faz “Em que língua você sonha?” se mostra importante aqui, pois os sonhos seriam a superfície através da qual se chega à profundidade do texto, para a tradução. (TAWADA, 2001b, p. 39). Sendo os sonhos equivalentes às palavras, e sendo os sonhos, como afirmado aqui, somente uma superfície, as palavras também são, dessa forma, superficiais, não possuem um significado inerente, são somente representações fonéticas, usadas para ver o mundo estranho descrito por ela, assim as letras do alfabeto são inerentemente intraduzíveis, ao mesmo tempo em que são elas o foco da tradução na visão da autora.

No conjunto de ensaios *Talisman*, Tawada analisa diversos aspectos da linguagem e de seu próprio processo de escrita. Dentre eles, destaco dois que são de especial importância para a análise da tradução e escrita na obra de Tawada, e são um importante *insight*, juntamente

⁶⁷ Tawada's focus on the literal and superficial breaks down language and cultural manifestations into elemental parts and then offers innovative ways to combine them.

com as entrevistas, para se ter uma ideia de como a autora vê e analisa sua própria produção, assim como a tradução de sua obra. O primeiro ensaio a ser abordado aqui se intitula *Erzähler ohne Seelen* [O narrador sem almas] e é uma reflexão da autora sobre a relação entre um autor fictício em contraste com um autor que imagina uma história fictícia. A autora começa analisando a palavra “Zelle” [cela], comparando a cela de uma prisão com o local onde um autor procura escrever, de certa forma um teto todo seu⁶⁸, e afirma assim que os locais e os corpos têm influência sobre a obra dos autores. Tawada afirma ainda que a suposição de que os que escrevem não vivem verdadeiramente “só pode vir de pessoas que compreendem as pessoas e suas vidas como sujeito e objeto”⁶⁹ (TAWADA, 1996c, loc. 120). Assim, diria ela que “eu vivo, mas minha vida vive também. Minha escrita vive também.”⁷⁰ (Ibidem, loc. 120) A partir desse ponto a autora se questiona se um autor, uma pessoa que escreve, realmente viva. Assim, a autora faz diretamente uma relação da escrita com o corpo e, de certa forma, com a alma. Ela afirma que “enquanto eu escrevo, procuro ouvir as histórias a partir de meu corpo” (Ibidem, loc. 126)⁷¹, e os percebe como estranhos em seu corpo, afirmando assim que, “portanto, com frequência uma história que eu ouço de meu corpo, me parece longe tanto temporalmente quanto geograficamente”⁷² (Ibidem, loc. 126.). Novamente, Tawada cria relações de seu processo de escrita com processos corporais. Em seguida, Tawada faz uma analogia dessas mesmas celas, considerando o caso de intérpretes simultâneos. Esses intérpretes estão encerrados em cabines próprias para eles, e dali que trabalham e traduzem o que está sendo dito. Mesmo estando todos a traduzir o mesmo texto original, por assim dizer, os gestos, movimentos de boca e olhares desses intérpretes são tão diferentes entre si que nem parece se tratar do mesmo ponto de partida, do mesmo texto. Assim, a tradução – nesse caso a tradução simultânea em uma conferência – evidencia para o leitor ou ouvinte que um texto original se trata, na verdade, de múltiplos textos. Dessa forma, se o texto original pode ser múltiplos textos, a tradução, as suas múltiplas traduções não ocupariam uma posição inferior em uma hierarquia ao original. A própria escrita, como Tawada afirma inúmeras vezes e de diversas formas, é uma tradução sem original.

Um ponto interessante que Tawada menciona no texto e que acaba por ser característico de sua obra é a questão dos deslocamentos, das viagens. Não pretendo entrar em muitos detalhes sobre esse quesito aqui, mas é importante mencionar que, para Tawada, “só se

⁶⁸ Faço referência aqui ao famoso ensaio de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*.

⁶⁹ *Kann nur von solchen Personen stammen, die den Menschen und sein Leben als Subjekt und Objekt verstehen.*

⁷⁰ *Ich lebe, und mein Leben lebt auch. Auch meine Schrift lebt.*

⁷¹ *Während ich schreibe, versuche ich, die Erzählungen aus dem Körper herauszuhören.*

⁷² *[...] es kommt deshalb öfter vor, dass eine Erzählung, die Ich aus meinem Körper höre, mir zeitlich oder geografisch weit entfernt vorkommt.*

pode contar uma história sobre uma grande viagem quando se perde a alma”, (ibidem, loc. 162)⁷³ e esse processo de separação de corpo e alma é exemplificado pela autora no caso dos Xamãs e dos Tungusen. A autora, que fez a grande viagem pela Linha Transiberiana, da Ásia até a Europa, comenta que “perdeu sua alma na viagem até a Europa” (Ibidem, loc. 156). Assim, para ela é necessário embarcar em uma viagem, e um pouco do nosso eu anterior se perde quando passamos por esse processo. Em seus livros, diversas vezes os narradores e outros personagens se envolvem em deslocamentos, e esse processo causado pela viagem, de um ser estranho em um lugar diferente, ocupa a posição preferida de Tawada, e é através disso que a autora cria sua etnologia fictícia. Diferente da etnologia, que busca entender uma cultura/etnia a partir de suas características, a etnologia fictícia de Tawada busca a não-compreensão, a criação de um *outsider*, onde o olhar japonês ou estrangeiro é uma estratégia ficcional. Quanto a isso, Tawada afirma, no mesmo texto:

Descobrimos muito mais quanto tentamos descrever um povo fictício. Como são suas vidas? Como funciona sua língua? Como seria um sistema social totalmente diferente? E é tão interessante quanto representar um observador que vem de uma cultura fictícia. Como descreveria esse “nosso” mundo? Essa é a tentativa da etnologia fictícia, na qual o elemento fictício não é o que está sendo descrito, e sim quem o descreve ⁷⁴(TAWADA, 1996c, loc.189)

Quanto ao narrador, vale destacar aqui a analogia que Tawada faz entre os tipos de narradores, inspirada em Walter Benjamin. Para ela, os mortos “viajam mais do que marinheiros e ficam em um só lugar mais do que árvores milenares”⁷⁵ (ibidem, loc. 168) e são, por essa razão, os melhores narradores. Para Tawada, não só no teatro se pode ouvir essa língua dos mortos, mas também em locais como museus de história humana e zoológicos. É aí que menciona a necessidade de uma etnologia fictícia. Para a autora, quando não nos esforçamos para entender é que ouvimos a língua dos mortos.

O segundo texto importante desse mesmo volume que vamos analisar aqui é o ensaio intitulado *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, em que a autora analisa a tradução para o japonês dos poemas de Paul Celan e chega a conclusões bastante radicais, que refletem perfeitamente a visão de Tawada sobre escrita e tradução. As traduções sem originais, segundo Anderson (2010), ao se referir a esse ensaio, “funcionam como portais

⁷³ *Die Erzählung über eine große Reise muss deshalb ohne Seele gemacht werden*

⁷⁴ *Man erfährt viel mehr, wenn man versucht, ein ausgedachtes Volk zu beschreiben. Wie soll ihr Leben aussehen? Wie funktioniert ihre Sprache? Wie sieht ein ganz fremdes Sozialsystem aus? Genauso interessante ist es, einen Betrachter zu spielen, der aus einer fiktiven Kultur kommt. Wie würde er “unsere” Welt beschreiben? Das ist der Versuch der fiktiven Ethnologie, in der nicht das Beschriebene, sondern der Beschreibende fiktiv ist.*

⁷⁵ *Die viel weiter reisen als die Seeleute oder viel länger an einem Ort bleiben als der älteste Ackerbauer*

através dos quais se pode entrar em uma língua de pontos de vantagem inesperados”⁷⁶ (ANDERSON, 2010, p. 55). Tawada analisa a tradução da obra *Von Schwelle zu Schwelle* [De limiar a limiar] para o japonês, e como é um dos casos em que a literatura alemã já a fascinava, mesmo lendo-a através de sua tradução. Ela argumenta que, no caso de Celan e da tradução do livro em questão, o japonês já estaria na própria produção do original. Dessa forma, a autora se questionava, se o fato de a poesia de Celan ser traduzível faria dela uma literatura de baixa qualidade, questionando não se a poesia poderia ser de fato reconstruída perfeitamente em uma língua estrangeira, e sim se essa tradução poderia ser considerada literatura. Ela estrutura seu argumento ao redor do ideograma para portal [Tor] e suas diversas ramificações, outros ideogramas que partiriam do mesmo radical, tendo significados que se relacionam com ele, ainda que essa relação não seja necessariamente visível. Ao observar a tradução dos poemas de Celan, Tawada se depara por diversas vezes com ideogramas que são variações desse radical *Tor*, e assim analisa a obra original a partir de relações de significado com esses diferentes ideogramas. Resgatando novamente o conceito de *Wörtlichkeit*, na análise de Tawada: “Escrever uma palavra é como abrir um portal. A leitura dos caracteres é das palavras, e não das frases ou do som. A fascinante traduzibilidade da poesia de Celan pode se dar, entre outros, a sua *Wörtlichkeit*.”⁷⁷ (TAWADA, 1996a, loc. 1071) Assim a autora novamente enfoca essa característica como central a tradução de qualquer obra. Para ela, o fato de que o texto traduzido para o japonês possui diversas palavras com o radical “portal” significaria que os poemas de Celan já antecipariam a sua tradução para o japonês e o efeito que teria, assim como os portais que seriam abertos, mesmo que o próprio Celan não soubesse japonês e tendo escrito o “original” anos antes de sua tradução para japonês. Para ela, isso não é, de forma alguma, uma coincidência, pois questionar a intenção do autor nesse caso não ajudaria, e que Celan provavelmente não sabia japonês, e não teria como prever que esse radical seria tão importante na sua tradução para o japonês. Apesar disso, Tawada considera que “o encontro do original com sua tradução ocorre na própria origem do texto, e não mais tarde” (TAWADA, 1996a, loc. 1057).⁷⁸ Logo, quebra com qualquer precedência ou prevalência de um pretense original sobre sua tradução. Esse ensaio já deixa bem clara a difusa diferença entre um original e sua tradução na visão de Tawada, respondendo à pergunta inicial, que

⁷⁶ *Translations without originals also function as gates through which one can enter languages from unexpected vantage points.*

⁷⁷ *Ein Wort zu schreiben bedeutet, ein Tor zu öffnen. Die Lektüre der Schriftzeichen ist die der Wörter, und nicht die der Sätze oder des Klangs. Die faszinierende Übersetzbarkeit der Gedichte Celans kann u.a. an ihrer Wörtlichkeit liegen.*

⁷⁸ *die Begegnung des Originals mit seiner Übersetzung findet bei der Entstehung des Textes statt und nicht später*

questionava se uma tradução é, de fato, literatura. Para Tawada, a resposta para essa pergunta é afirmativa, e assim a autora já coloca a tradução nesse mesmo patamar do seu original, eliminando uma hierarquia de um sobre o outro. Para ilustrar de forma mais clara a visão de Tawada, vale usar suas próprias palavras quanto a esse processo de tradução. Segundo ela: “a tradução não é uma imagem do original, e sim nela o significado do original recebe um novo corpo (nesse caso não um corpo sonoro, e sim um corpo escrito).” (Ibidem, loc. 1108)⁷⁹

Essa abertura para a tradução é especialmente presente na obra de Paul Celan por este ser um poeta que já é, de certa forma, exofônico. Romeno, judeu, (de Cernăuți, que na época pertencia ao império austro-húngaro e tinha o alemão como língua de comunicação), morando em Paris, Celan escolhe escrever em alemão, a língua do país que tanto hostilizou ele mesmo e seus pais. Yôko Tawada compara o caso de Celan ao de Thomas Mann, que não tem o mesmo histórico exofônico com a língua alemã. Conforme Tawada:

Talvez existam também poemas alemães, que sejam feitos da terra alemã. Porém, me interessam mais os poemas que correspondem com constelações de línguas e formas de pensamento estrangeiras que não tenham sido vistas na criação do texto. Destaco aqui os sistemas de pensamento estrangeiros de certa forma como constelações, pois cada símbolo/signo/caractere que estão neles lançam luz no original, como uma estrela faria. (TAWADA, 1996a, loc. 1033)⁸⁰

Assim, Tawada dá especial importância aos elementos da obra de Celan que lhe chamam a atenção por serem justamente representativos de uma escrita exofônica como a dela. Para ela, é nesses espaços que outras línguas e culturas se mostram presentes na obra do autor, de modo que podemos encontrar as instâncias que abrem caminhos e jogam luz sobre outras possibilidades que o original não destaca inicialmente. Como a própria Tawada já afirma, não é necessariamente a intenção de Celan, ao escrever, a de fazê-lo com foco nas possíveis traduções para línguas que ele mesmo desconhece ou não domina (e essa intenção, como vimos, não é valorizada por ela), e sim essa diferença cultural que há nos textos dele por estar nessa posição única que faz com que seu texto original tenha elementos que podem ser expandidos, ou até revelados nas traduções para outras línguas. Essa posição exofônica do autor, que expande suas possibilidades tradutórias e de leituras tanto na língua original em que seus textos são escritos, quanto nos idiomas para os quais foram traduzidos, reforça a ideia de Tawada de que, especialmente no caso de sua literatura e da literatura escrita por outros

⁷⁹ *Die Übersetzung ist nicht Abbild des Originals, sondern in ihr bekommt eine Bedeutung des Originals einen neuen Körper (in diesem Fall nicht einen Klangkörper, sondern einen Schriftkörper).*

⁸⁰ *Vielleicht gibt es auch deutsche Gedichte, die aus der deutschen Erde gemacht sind. Mich interessieren aber eher die Gedichte, die mit Konstellationen fremder Sprachen und Denkweisen korrespondieren, denen sie bei ihrer Entstehung noch nicht begegnet waren. Ich bezeichne hier die fremden Denksysteme deshalb als Konstellationen, weil jedes Zeichen aus ihnen wie ein Stern ein Licht auf das Original wirft.*

autores de constelação, ou exofônicos, a tradução, e o tradutor nesse caso, estão numa posição única de quase igualdade com o original, mas, por envolverem outras línguas, há tanto semelhanças quanto vantagens acima do original e do seu autor exofônico.

Quanto ao próprio processo de escrita, Tawada conclui que “é bonito o fato de que fica em aberto quando o processo de escrita se inicia e quando está completo. Talvez esse processo dure tanto tempo, até que a poesia esteja traduzida para a língua-alvo.” (TAWADA, 1996^a, loc. 1102)⁸¹ Assim, a autora inclui a tradução no processo de criação, na sua própria escrita, considerando que essa etapa do processo exerce influência sobre o texto inicial. Logo, corroborando a visão dela de língua, literatura, cultura, escrita e tradução, Yôko Tawada acredita que a tradução é parte integral do processo de criação literária, não somente em casos como o dela, em que se escreve em língua estrangeira e se está, portanto, em constante autotradução, mas também nos textos em geral, por considerar que a linguagem literária é uma linguagem artificial, estrangeira, por si só, e qualquer escrita nesse contexto é, de certa forma, uma tradução. Tawada considera assim, em sua análise de certa forma exagerada, que o original já reflete suas futuras traduções ou, na visão dela, esses dois processos, mesmo que temporalmente distintos na visão comum, estão acontecendo simultaneamente.

Essa desvalorização do original como tendo precedência tanto temporal quanto de valor no contexto de uma tradução é característica forte da reflexão de Tawada sobre tradução e escrita de forma geral. Tawada, assim, como procurei demonstrar ao longo desse capítulo, insere suas experiências e vivências entre línguas e culturas como temática e formal em sua obra, seja em pontos abstratos, como a relação dela com os diversos continentes pelos quais circula, Ocidente versus Oriente, questões de língua, fronteira, cultura até questões mais específicas como partes do corpo, alfabeto, outros fatores formais da língua. Assim a visão da autora sobre a escrita e a tradução aponta para tendências em sua produção literária, crítica, e conseqüentemente, na tradução de sua obra. Uma das contribuições de autoria de Tawada para a crítica literária e, mais especificamente, para a crítica sobre sua obra, é o livro *Exofonia*, em que ela explora a escrita em língua estrangeira, isto é, a escrita exofônica. Esse livro, essa temática, são um ponto de chegada e, ao mesmo tempo, muito presente em toda a sua obra ficcional, crítica e nos estudos sobre Tawada, do qual trataremos mais a fundo no próximo capítulo. Considerando todas essas questões e fatores sobre a obra de Tawada apresentados, conclui-se que a autora produziu uma obra vasta, complexa, diversa, repleta de possibilidades interpretativas, e que se mostra interessante para discussões mais gerais sobre escrita, autoria

⁸¹ *Es ist schön, dass es offen bleibt, wann der Arbeitsprozess des Schreibens beginnt und wann er vollendet ist. Vielleicht dauert dieser Prozess so lange, bis das Gedicht in die letzte Sprache übersetzt ist.*

e identidade cultural e nacional assim como para estudos de tradução e, mais especificamente, da tradução da obra de Tawada.

2 EXOFONIA E TRADUÇÃO

Era certamente a ideia de seu editor, de me impor a língua russa, para que o seu tradutor pudesse vergar meu texto de modo a ser conveniente com sua política. As abelhas conseguem transformar o néctar das flores em mel. O néctar em si já tem um gosto doce, mas o profundo e invasivo sabor do mel é obtido primeiramente através do processo de fermentação, que é colocado em movimento com a ajuda de líquidos nojentos do corpo de um inseto. [...] Eles queriam misturar os líquidos corporais de minha autobiografia e fazer dessa mistura um novo produto. Para escapar desse perigo eu precisava escrever o texto diretamente em alemão. (TAWADA, 2014, p. 67.)

2.1 EXOFONIA – CAMINHOS TERMINOLÓGICOS

Após apresentar um pouco do mundo de Tawada, sua vida, sua obra, sua crítica e suas peculiaridades, temos como objetivo abordar o tema da exofonia, que é bastante discutido na crítica de Tawada em língua inglesa, e que está crescendo nos estudos germanísticos. Uma discussão e explanação terminológica também se mostram necessárias. Para isso, utilizarei as definições de exofonia e reflexões sobre a escrita exofônica feitas pela própria autora, mas também por críticos de sua obra, como Chantal Wright (2008, 2010, 2013), Keijiro Suga (2007), Miho Matsunaga (2010), Reiko Tachibana (2007) e Douglas Slaymaker (2007), entre outros. Há também alguns críticos que abordam elementos da escrita exofônica da autora sem necessariamente usarem o termo “exofonia”. Tais elementos, porém, estão intimamente ligados ao tema. Além disso, se mostra necessário utilizar exemplos de outros autores, principalmente no contexto de língua alemã, que apresentariam essa escrita exofônica, além de outros termos⁸² que já foram utilizados para definir esse tipo de escrita⁸³. Seguindo do tema da exofonia para a tradução, abordo as estratégias e discussões de tradução da obra de Tawada apresentadas por outros autores (e seus tradutores), assim como pela própria Tawada. Por fim, exponho a metodologia de tradução que, a partir de Wright (2013), considero mais adequada para a abordagem do processo tradutório da exofonia.

⁸² A discussão e tradução desses termos será feita mais adiante, ao contrastar esses termos com a definição de “exofonia”.

⁸³ Entre os termos utilizados, encontramos “Gastarbeiterliteratur”, “Migrantenliteratur” [literatura de migrantes], “Migrationsliteratur” [literatura de migração], “Minderheitenliteratur” [literatura de minorias], “Ausländerliteratur” [literatura de estrangeiros], entre outros.

Exofonia, do grego ἔξω, éxō, “fora, externo” e φωνή⁸⁴, fōnē, “som, voz”, é um termo que vem sendo recentemente utilizado para se referir aos autores que escrevem em uma língua além de seu idioma materno. A primeira dúvida, antes de entrar mais profundamente na definição do termo, seria de onde ele surgiu. Com isso, já podemos explicar e defini-lo em contraste com outros termos utilizados, que não parecem ter sido totalmente adequados para o caso de autores como Tawada. “Exofonia”, de certa forma, é um termo ao mesmo tempo amplo e específico⁸⁵, que busca definir a escrita em uma língua que não a língua materna. Por ser amplo, daria conta de vários outros contextos, sem levar a um estudo equivocado desses autores e obras. Alguns autores afirmam que a exofonia é um fenômeno cada vez mais em voga, devido às novas ondas migratórias do século XXI, que confluem para um contexto de uma maior valorização do multilinguismo e multiculturalismo. Assim, devido a novas tecnologias e ao advento da internet e a revolução que ela causou no mundo, especialmente em produtos culturais e na diversidade linguística, os novos imigrantes, refugiados e expatriados encontram uma plataforma maior para contar suas histórias, compartilhar conhecimentos e ter sua voz ouvida. Essa realidade favorece muito a chamada literatura transnacional, que seria um termo mais geral que abarca a exofonia, assim como outras definições para o fenômeno.

A noção de exofonia, assim como a de extraterritorialidade, são importantes para a literatura comparada em um contexto como o do século XXI, em que as fronteiras geográficas e linguísticas se mostram mais fluidas, e as noções tradicionais de arte e literatura parecem estar passando por um processo de desconstrução, em que as mais diversas mídias, vozes, linguagens, e idiomas dialogam entre si. Um termo bastante recente, a exofonia ainda não tem uma tradição terminológica forte em muitos países. Na Alemanha, o termo foi introduzido de forma mais consistente no livro *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur*, editado por Arndt, Naguschewski, Stockhammer, em 2007. No mesmo ano, o importante volume *Yōko Tawada: Voices from Everywhere*, organizado por Doug Slaymaker, foi responsável pela introdução do termo na tradição de língua inglesa. Ao afirmar isso, não pretendo dizer que o termo exofonia não tenha sido usado anteriormente, ou que a discussão sobre ela tenha surgido somente após tais publicações. Entretanto, o ato de escrever em língua estrangeira já vem sendo discutido há tempos nesses países, seja nas suas implicações políticas e pós-

⁸⁴ Fonte: Word Reference. Disponível em: <<http://www.wordreference.com/gren/>>. Acesso em: 1º de julho de 2017.

⁸⁵ Ao longo do texto, ficará aparente o constante trânsito entre uma definição *lato* e *stricto sensu* do conceito de exofonia. Esse trabalho não pretende sedimentar o termo, fixa-lo e fornecer limitações a ele, e sim iniciar, a partir dessas diferentes definições e discussões acerca de seu uso e suas aplicações, uma discussão que possa surgir, com seus desdobramentos, uma delimitação melhor do escopo no qual o termo se aplica.

coloniais, mas também em questões formais da língua e de inovações linguísticas iniciadas por autores exofônicos, mas outros termos eram usados para definir tal fenômeno — termos que, como veremos a seguir, são mais categóricos e, portanto, limitadores e de certa forma atrelados a tradições específicas. Assim, o termo específico “exofonia” pode ser considerado bastante recente, principalmente em um contexto acadêmico e devido a sua evolução temporal mais lenta. Observa-se a novidade do termo ao analisar a obra crítica que o menciona e discute, e merece uma análise mais profunda e defesa bem fundamentada de seu uso em detrimento de outros termos semelhantes, que não têm tanto sucesso ao serem utilizados para definir casos com o de Yôko Tawada, por exemplo.

2.2 EXOFONIA: UMA INSUFICIÊNCIA TERMINOLÓGICA

Antes de apresentar algumas das experiências exofônicas em Tawada, tanto conforme críticos de sua obra, quanto utilizando-se do livro *Ekusophonii*, de sua autoria, é interessante pontuar o porquê da escolha do termo “exofonia”, e de onde ele surge. Para isso, o artigo da pesquisadora Wright (2008) oferece excelentes argumentos para a adoção do termo, contrastando as outras opções utilizadas para definir esses escritores e as suas obras que ficam presos a essas zonas cinza entre diferentes idiomas e culturas. Inicialmente, Wright localiza o leitor apresentando uma curta perspectiva histórica de escritores não nativos na Alemanha. Segundo ela, na Alemanha, esse já é comparativamente um fenômeno muito bem estabelecido, devido à onda de migrações ocasionada pelos programas de recrutamento para trabalho nos anos 1960, que tinham como foco a reconstrução e repopulação do país. Esses migrantes, conhecidos na Alemanha como *Gastarbeiter* [trabalhadores visitantes], vinham de países como Itália, Espanha, Grécia, Turquia, Portugal, Iugoslávia, entre outros⁸⁶. A ideia inicial era de que voltassem aos seus países de origem, o que não aconteceu, ocasionando uma mudança de paradigma na cultura alemã, e um passo mais largo na direção de uma Alemanha mais plural. Esses migrantes e seus filhos expressaram suas experiências com o novo lar, diferenças culturais e linguísticas na própria língua alemã, produzindo literatura e dando voz para autores que viriam a ser bastante conhecidos na cultura literária *mainstream* da

⁸⁶ Esses grupos de *Gastarbeiter* vieram através de programas específicos para cada um de seus países, em anos diferentes. Os acordos bilaterais do governo alemão com outros países tiveram seu início com a Itália, em 1955, seguidos de Espanha e a Grécia (1960), Turquia (1961), Marrocos e Coréia do Sul (1963), Portugal (1964), Tunísia (1965) e Iugoslávia (1968). Para mais informações em português sobre a *Gastarbeiterliteratur*, no que se relaciona à *Chamisso-literatur*, ver artigo do professor Werner Heidermann intitulado “‘Literatura Chamisso’, a literatura alemã proposta por não-alemães”.

Alemanha, como Emine Özdamar, Franco Biondi, Feridun Zaimoglu, entre outros. Muitos desses autores chegaram à Alemanha em programas de imigração de trabalho, com migrações de grupos em massa. Outros vieram sozinhos, devido a recessões, desemprego ou outros problemas que os fizeram buscar na Alemanha outras oportunidades. Os representantes da chamada *Gastarbeiterliteratur*, que começou a surgir com mais força nos anos 1980, já eram da segunda geração e, portanto, traziam as questões identitárias ainda mais fortes. Esses são autores que já nasceram em solo alemão, cuja primeira língua é o alemão, alguns sem falar a língua dos pais, mas divididos entre sua experiência alemã, sua experiência de “estrangeiros” ou “migrantes”, a experiência dos pais, e sua relação com eles e com a sociedade alemã. As discussões terminológicas acerca de como chamar esse fenômeno que emergia nos anos 1980 sempre foram bastante representativas da variedade e da dificuldade do tema abordado e dos autores que fariam parte do fenômeno. No caso dos grupos mencionados, não seria possível, linguisticamente, colocar a primeira e a segunda geração de migrantes e suas obras no mesmo grupo. Primeiramente, porque o primeiro é formado de autores que não possuem o alemão como língua nativa, ao passo que a segunda geração já tem o bilinguismo mais presente, e, em segundo lugar, porque nem na questão temática eles poderiam ser amalgamados sob um termo comum, pois já se viu que as experiências desses grupos acabam se diferenciando tanto nas questões identitárias e geográficas quanto na questão temporal.

Essa segunda geração, composta principalmente por autores nativos da língua alemã, acaba sendo diferenciada na questão estilística, mas se assemelha na temática geral da literatura produzida por eles. Entretanto, na literatura produzida pelos diversos grupos de estrangeiros, escrevendo em língua alemã, existe uma falta de diferenciação entre esses grupos de escritores “hifenizados” (CHEESMAN, 2006), entre as gerações, os grupos, as temáticas e questões linguísticas, assim como aqueles autores nativos ou não nativos com identidades híbridas. Wright argumenta que o termo “exofonia”, ou seu adjetivo “exofônico”, seria o ideal para descrever “um fenômeno em que um escritor trabalha/escreve em uma língua diferente de sua língua materna” (2008. p. 27). Segundo ela, a escolha do termo evita uma limitação temática e enfatiza as experimentações estilísticas que podem ser observadas nos autores que se incluem nessa categoria. A partir desse ponto, Wright apresenta a ideia de “zonas cinza”, ao parafrasear a autora croata Dubravka Ugresic, que, em ocasião de um simpósio intitulado *Orte des literarischen Exils* [Locais do exílio literário], em Berlin, no ano de 2006, afirma que obras literárias contemporâneas criadas na zona cinza entre uma literatura nacional e a literatura do país hospedeiro ultrapassam as capacidades do aparato conceitual da crítica, o que tornaria a missão de definir essas obras de acordo com línguas, culturas, ou

demarcações geográficas uma missão quase impossível. São as literaturas sem lugar definido, citando o romanista alemão Ottmar Ette (2005), produzidas nos “entres” da experiência.

Na ocasião em que Ugresic proferiu essas palavras, a discussão se dava em torno de autores exilados, que escreviam em suas línguas-mãe, como é o caso de Ugresic, em que ela própria questiona o termo “exílio”, pois falha em não diferenciar um exílio forçado de um exílio voluntário. Segundo Wright, mesmo que a maioria desses autores da *Gastarbeiterliteratur* alemã não produzam seus textos em uma situação de exílio propriamente dita, eles certamente os produzem nessa zona cinza, fazendo então com que a crítica seja falha na terminologia, na abordagem e no arcabouço teórico necessários para uma análise apropriada desses escritos.

Em seguida, Wright apresenta alguns termos que surgiram com o objetivo de definir esses escritores. O primeiro, sugerido por um grupo de pesquisa da Universidade do País de Gales, seria “axial”, referindo-se a “autores viajantes cujas vidas são vividas e cujos trabalhos trafegam nos geográficos (mas também lembrados e imaginados) caminhos da migração em massa” (CHEESMAN, 2006 p.477)⁸⁷. Para Cheesman, os autores axiais carregariam o fardo da representação, por serem membros proeminentes de suas comunidades, e o axialismo seria uma das quatro estratégias criadas por esses autores para lidar com esse fardo. As outras três estratégias seriam uma recusa em tematizar questões identitárias abordadas pelo axialismo; a paródia da etnicidade, da visão e estereótipo de sua comunidade, exagerando suas características; e o glocalismo⁸⁸, textos que falam do global a partir do local, e se recusam a representar uma etnicidade esperada deles. Cheesman então argumenta que a maioria dos autores turco-alemães, assim como todos os autores híbridos, poderiam ser categorizados como axiais, pois sob escrutínio todos esses textos apresentariam metáforas de cruzamento de fronteiras, diferença, deslocamento e dissonância cultural em qualquer texto p. 478-479). No entanto, segundo Wright, o termo “axial” falharia em descrever casos como o de Tawada, que não faz parte de uma onda de migração em massa e logo não possui o mesmo fardo de

⁸⁷ *travelling writers whose lives are lived on, and whose work chronicles the traffic on, the geographical (but also remembered and imagined) pathways of mass migration*

⁸⁸ Glocalismo, termo que combina os termos Local com Global, formando uma alegoria local-global, seria, segundo Cheesman: *Literary glocalism, as embodied in this work, means cosmopolitanism rooted in a particular, locally (or personally) significant set of national and transnational literatures, which includes the global dominant – Anglophonia – and its concept of ‘world literature’, but other literatures as well. [...] This glocalism engages with the thematics of axialism, but only as one facet of a work concerned more fundamentally with questions of memory and forgetting, violence and ethics, in the setting of the global metropolis which is everywhere and nowhere in particular. Glocalism means refusing to write as an ‘ethnic’ writer, instead writing as a representative of a ‘fifth literature’ – which is represented by many more writers in Kurt’s pantheon than those who gather in the house of Mr Biswas. In short, it means transcending – in the domain of the fiction – ascribed identities, and positioning oneself not in social terms, but in imaginative literary terms. Systematically generous intertextuality renders identity-talk obsolete.* (p. 486)

representação, mesmo que os estereótipos do oriental na obra de Tawada pudessem ser caracterizados por vezes como uma estratégia de paródia da etnicidade. Portanto, o termo “axial” falha ao não estabelecer uma definição temática satisfatória para casos como o de Tawada, além de falhar em fornecer uma ferramenta ou um aporte teórico adequado para a análise de escolhas estilísticas, por exemplo. O termo “axial” coloca em um mesmo grupo autores nativos e não nativos e assim ignora as diferenças entre os tipos de autores, produções e recepção dos textos. Além disso, Wright afirma que o caráter axial é definido pelo autor, e não pelo texto, e acaba por ignorar diferenças dentro da obra de um autor. Uma leitura axial é demasiado temática, e esquece que se pode ser axial também na forma, no estilo do texto. Ao final, Wright argumenta que estilo é uma escolha por parte do autor, e que não considerar essas escolhas estilísticas limita severamente a leitura de um texto (WRIGHT, 2008, p. 30).

A autora passa, então, a debater o uso dos termos “pós-nacional” “e pós-colonial” para definir esses mesmos fenômenos. Pós-nacional, segundo Thomson, é “uma mudança na estratégia de escrita (e tradução) como construção de uma nação para a escrita (e tradução) como uma resposta a viver em um tempo em que as fronteiras entre e dentro de culturas nacionais parecem ser cada vez mais fluidas e porosas”⁸⁹ (THOMSON, 2004, p. 57). Thomson argumentaria uma preferência ao termo “pós-nacional” em detrimento de “pós-colonial”, por considerar que “pós-colonial” não é um termo apropriado para definir o contexto de ricas nações europeias, por exemplo. Wright, por outro lado, critica nesse argumento o exagerado otimismo de se pensar que a ideia de nação como central e essencial à identidade e cultura esteja de fato em tão rápido declínio nos tempos atuais, além de sugerir uma fluidez cultural ainda inexistente em alguns contextos. Wright critica a afirmação de que o termo “pós-colonial” não poderia ser aplicado a ricas nações europeias, usando como exemplo as desigualdades políticas e culturais que se encontram por toda a Europa, cujos produtos culturais podem certamente ser analisados sob a ótica do pós-colonialismo. Além disso, mesmo que não exista mais o conceito de construção de nação tão presente no século XIX, a imagem da nação figura e é importante para muitos autores hifenizados, axiais, ou que seriam erroneamente chamados de pós-nacionais (WRIGHT, 2008, p. 31).

Em seguida, Wright passa a argumentar o uso do termo “pós-colonial” para esse contexto de autores alemães, exemplificando casos de colonialismo dentro da Alemanha contemporânea, exotismo e estereotipificação com grupos de estrangeiros e imigrantes no

⁸⁹ *a shift from a strategy of writing (and translating) as nation-building to one of writing (and translating) as a response to living in a time when the boundaries between and within national cultures seem to be ever more fluid and porous*

país. É interessante apontar para o exemplo que a autora dá de uma instância em que uma poesia de Tawada para o projeto “Bringt Poesie in unsere Städte” [Traga poesia para nossas cidades] é analisada e criticada por uma escolha gramatical e, segundo a autora, estilística, que faz parte de uma prática chamada de *Obrigkeitsdeutsch* [alemão de autoridade], um uso da gramática pura da língua como forma de diferenciar e diminuir a produção em língua alemã de autores não nativos [WRIGHT, 2008]. Alguns passos foram dados nessa direção, com o Prêmio Chamisso⁹⁰, direcionado ao caso específico de escritores não nativos que escrevem em língua alemã. Mesmo com esses casos de colonialismo, Wright aponta que, diferente de casos como o de ex-colônias inglesas na África, por exemplo, a Alemanha não é uma nação colonial propriamente dita, nunca foi um grande império ou potência colonial e as relações entre ex-colônias e metrópoles, assim como as relações linguísticas, não são as mesmas. A escolha de qual idioma usar na escrita, que é um grande dilema para autores de ex-colônias, como o escritor nigeriano Chinua Achebe, por exemplo, não é uma questão tão forte para os autores da *Gastarbeiterliteratur*. Apesar disso, esses autores se apropriam da língua alemã para muitas vezes virá-la do avesso, com diversas estratégias estilísticas utilizadas para apontar essa relação quase que colonial interna, em uma tentativa de desfamiliarização para os próprios nativos e paladinos da cultura e língua alemã clássicas.

Apesar de diversas semelhanças e aproximações entre as questões pós-coloniais e o caso específico da *Gastarbeiterliteratur* na Alemanha, a colonização no contexto alemão e em relação aos grupos de imigrantes é mais interna do que imperial, com um grupo de elite cultural ou de etnia que exerce poder sobre o diferente, sobre o estrangeiro, quase como faria com uma colônia de fato (MCCLINTOCK, 1994, p.88). McClintock critica, inclusive, o termo “pós-colonial” que, na criação de pares como eu-outro e centro-periferia, acaba criando uma relação binária entre colonialismo e pós-colonialismo, resultando, assim, de forma muito marcada, no colonialismo como centro, como ponto de virada nas relações com outros países, novamente subjugando a história dessas nações ao seu status de colônia ou ex-colônia, e unindo países e contextos tão diferentes sob um mesmo termo “pós-colonial”, assim reduzindo sua história comum a uma relação com o poder europeu (MCCLINTOCK, 1994, p.85). Dessa forma, as diferentes ex-colônias possuem diferenças históricas que dificultam

⁹⁰ Adelbert von Chamisso foi um botânico e poeta, expoente do romantismo alemão, responsável pela obra *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (A História Maravilhosa de Peter Schlemihl) (1814), entre outras. Chamisso nasceu na França, em família abastada, que precisou fugir do país durante a Revolução Francesa e se estabeleceu na Holanda e posteriormente em Berlim. Chamisso foi importante para as duas áreas onde atuava, contribuindo muito com a catalogação de novas espécies nas Américas e por sua poesia escrita em língua alemã. O autor dá nome ao prêmio dado a escritores não nativos por sua origem francesa, e é o autor exofônico mais tradicional e famoso na Alemanha.

uma visão tão direta dessas relações, assim como há, hoje em dia, em certos contextos, claras relações coloniais (e não *pós*-coloniais), e o imperialismo interno é uma presença em países europeus, como vimos. Para Wright, a Alemanha contemporânea não seria “uma sociedade pós-colonial [...] mas sim um estado nação europeu cuja cidadania era, até recentemente, definida exclusivamente por etnicidade, dando lugar a uma situação de desigualdade política, social e cultural”⁹¹ (WRIGHT, 2008, p.37).

Na mesma linha de Wright, estudiosos como Ottmar Ette (2005) criticam o uso de termos como *Migrantenliteratur* ou *Ausländerliteratur*, utilizados para definir esses autores exofônicos, ou localizados nas zonas cinza da história literária e de suas fronteiras. Esses termos são demasiado estáticos, e muito ligados à biografia desses autores. Falham em ver além do local onde o autor nasceu, e assim limitam a leitura de uma obra. O termo *Gastarbeiterliteratur*, muito mencionado por Wright (2008) e já consolidado, acaba sendo muito específico desse grupo de trabalhadores que povoaram a Alemanha no período pós-guerra, sendo inadequado para definir a literatura de Tawada, por exemplo. Além disso, tais termos acabam por diminuir o autor a uma só categoria ou temática de escrita, além de não se considerarem textos específicos de um determinado autor, e sim toda sua obra, o que mostra novamente uma necessidade de homogeneizar a produção literária criada nessas zonas sem lar.

Após definir e argumentar os problemas dos termos *Gastarbeiterliteratur*, *axial*, *pós-nacional* e *pós-colonial* para definir, analisar e discutir os autores que escrevem na zona cinza entre línguas e culturas, Wright passa a argumentar a favor do uso do termo exofonia. Todos os termos apresentados anteriormente, segundo ela, são limitadores em temática, ou utópicos, ou até mesmo historicamente incorretos. Passa então a explicar o seu uso ao longo do texto de termos como “autores hifenizados” ou até “escritores não nativos”, argumentando que tais termos também não seriam justos para com alguns casos desse grupo, e que ignoram questões importantes, como as diferenciações linguísticas e culturais. O termo “não nativo”, usado para diferenciar Tawada de autores de segunda geração, também não faz jus aos autores de primeira geração, como se sua habilidade linguística fosse de alguma forma inferior, por exemplo. Wright admite que a busca incessante por um termo apropriado e a necessidade de categorizar esses autores pode acabar desviando a atenção de uma análise interessante e

⁹¹ *Contemporary Germany is not a postcolonial society, nor a former imperial power of any significance, but rather a European nation state where until very recently citizenship was defined exclusively in terms of ethnicity, giving rise to a situation of political, social and cultural inequality.*

inovadora dos textos, ao mesmo tempo em que pretende demarcar e apontar as características estilísticas das obras desses autores.

Segundo Wright, o termo exofonia é um conceito emergente que tem sido utilizado para caracterizar a escrita de literatura africana em línguas europeias, mencionando que a própria Yôko Tawada entrou em contato pela primeira vez com o termo em uma conferência no Senegal⁹², onde os autores foram separados como francófonos, germanófonos e exófonos, fato que chamou a atenção de Tawada a ponto de inspirá-la a escrever o livro de ensaios que mencionarei adiante. Wright, por fim, argumenta que o termo exofonia não descreve um tema, e sim um estado de ser linguístico, assim como não insinua ou pressupõe nada sobre o *background* do autor, além de ser mais amplo, possibilitando assim maiores e mais profundas comparações entre diferentes línguas, culturas e contextos. Segundo a autora:

Ao focar em estilo e como o sentido é gerado através dele, o termo exofônico representa uma importante mudança na maneira como abordamos a escrita de escritores não-nativos, e um retorno a uma relação recentemente negligenciada entre forma e conteúdo na literatura⁹³. (WRIGHT, 2008, p. 40)

Fora do contexto alemão, podemos citar alguns exemplos de autores e obras que foram classicamente considerados e estudados sob certos vieses, e outros exemplos de autores exofônicos que não foram estudados propriamente como tais. Mais recentemente, os termos exofonia e exofônico (principalmente no contexto anglófono) têm sido usados para definir esses autores, mas ainda não há um consenso, e o próprio termo ainda não entrou em diversas línguas e discussões sobre literatura (a exemplo do Brasil).

Alguns autores escrevem toda a sua obra de forma exofônica, isto é, fora de sua língua materna. Alguns contribuem com parte ou apenas uma obra em língua estrangeira. Entre os autores exofônicos, podemos citar Nabokov, Conrad, Brodsky, alguns como Beckett, cuja obra em francês é bastante significativa, Chamisso, escritor francês que possui um estabelecido status na literatura alemã e dá nome ao prêmio dado a escritores exofônicos na Alemanha (que Tawada recebeu em 1996), W.G. Sebald, escritor alemão que escreveu o romance *For Years Now*, em inglês, e que Tawada menciona em seu livro sobre exofonia, Milan Kundera, com *La Lenteur*, alguns casos mais recentes, como de Ha Ji, Alexander Hemon, Dan Vyleta, Fernando Pessoa, Xiaolu Guo, Tzveta Sofronieva, Libuše Moníková, Hideo Levy, Amos Tutuola, Emil Cioran, Wladimir Kaminer, Abbas Khider, Emile Ajar, Emine Sevgi Özdamar, Eugène Ionesco, Flann O'Brien, Jon Mirande, entre muitos outros.

⁹² Vide seção 1.4 – Características da obra de Tawada, página 24.

⁹³ *In focusing on style and how meaning is generated by it, the term 'exophonic' represents an important shift in how we approach writing by nonnative speakers, and a return to the of late somewhat neglected relationship between form and meaning in literature.*

Obviamente, aqui se encaixam também os autores que possuem relações coloniais com suas respectivas línguas de trabalho, autores que escrevem obras bilíngues, ou até trilingues (como é o caso de Gloria Anzaldua em *Borderlands/La Frontera*, por exemplo), mas o conceito de exofonia é especialmente importante para alguns desses autores nomeados acima, que não tiveram sua obra exofônica estudada como tal ou que não se encaixaram nas clássicas categorias literárias muito pautadas pela língua ou nacionalidade do autor. Ao longo da análise, outros exemplos irão surgir, pois há muitos casos notáveis em qualquer parte desse espectro exofônico que engloba diferentes contextos.

Talvez um dos mais antigos exemplos de exofonia é o caso da obra *História Verdadeira* (*Ἀληθῆ διηγήματα*), de Luciano de Samosata, datada do século II D.C., e escrita em língua grega arcaica. A obra, considerada por muitos a primeira obra de ficção científica de que se tem notícia, satiriza os relatos de viagem, e extrapola o local, ao explorar regiões extraterrestres. Seu autor, proveniente da província romana de Samosata, na atual Síria, é um enigma quanto a sua língua materna e trajetória de vida, como muitos autores da antiguidade. Porém, Luciano é ainda mais interessante por se tratar de um autor que viveu e cresceu em uma província romana, produzia seus livros em grego e, ao longo de sua obra, faz referência a seu status de assírio, de bárbaro, e há alusões à sua origem que dão razão para a teoria de que sua língua materna seria o aramaico (SWAIN, 1996, p.299). O exemplo de Luciano mostra como autores exofônicos (ou mesmo a parte exofônica de suas obras) têm sido um desafio para críticos, e refletem em suas obras esses deslocamentos e diferentes lugares e situações. No caso de Luciano, extrapolando essa visão ao abordar locais extraterrestres quando pouco ainda se sabia sobre nosso planeta, a universalidade não era um objetivo e o estrangeiro era perigoso. Nesse caso, voltando à discussão anterior, seria justo classificar a obra de Luciano como Literatura Colonial (considerando o fato de Samosata ser uma colônia romana, e não ter sido escrita após a independência de tal colônia)? É importante também considerar os diferentes status dessas línguas e o próprio desafio (ou talvez libertação) que a ideia da falta de uma língua nacional por excelência nos impõe, ideia essa que só viria a surgir muitos séculos mais tarde, e considerando que o próprio conceito de língua e os idiomas por si ainda passavam por constantes transformações (não muito diferente do que temos hoje). É por esses e outros exemplos que vemos a importância de um termo como *exofonia* para ajudar a definir, de forma mais geral, essa escrita em língua estrangeira. O termo “exofonia”, entretanto, existe e surge a partir de um mundo onde já se criaram as fortes identidades nacionais atreladas a um idioma nacional, e que tenta se libertar delas. Ao considerar a exofonia uma visão estilística que, portanto, não é limitante em temática, pode-se dizer que é um conceito válido, mesmo

em épocas em que as identidades nacionais, como as conhecemos hoje, não eram ainda formadas.

Outro caso interessante que aqui se apresenta, justamente por fazer o caminho contrário de Tawada, é o do autor Hideo Levy (リービ 英雄 Riibi Hideo). Norte-americano de origem judaica e polonesa que passou a infância entre diferentes pontos do globo, devido à profissão do pai de diplomata, Hideo passou boa parte de sua infância entre Taiwan, Japão, Estados Unidos e Hong Kong. Seu pai, um ferrenho sinologista, valorizava muito a cultura chinesa, e Hideo veio a se tornar um respeitado estudioso de literatura japonesa. Levy graduou-se em estudos asiáticos e foi professor de Princeton e Stanford, estudando o poeta *waka* de literatura clássica japonesa Kakinomoto no Hitomaro (柿本人麻呂 ou 柿本人麿), cujos poemas estão incluídos no compêndio famoso de poesia japonesa *Man'yōshū*, que Levy traduziu e por isso recebeu o prêmio *US National Book Award*⁹⁴ em 1982, na categoria tradução. Hideo foi indicado em 1996 ao prêmio Akutagawa de literatura japonesa, que Tawada ganhara três anos antes. Hideo Levy acabou tomando a decisão de emigrar para o Japão, após seu período lecionando nos Estados Unidos. O autor inicia, em 1992, uma significativa obra literária inteiramente em japonês, sendo algumas traduções e textos críticos escritos em inglês antes de seu período no Japão. Desde que começou a publicar em japonês, Levy se restringe a esta língua e este mundo, residindo no país até os dias atuais. Hideo Levy, além do fato de sua experiência como viajante em constante trânsito entre Ásia e Estados Unidos, e de seu nome, escolheu o japonês como língua de trabalho, partindo de ímpetos pessoais. Com isso, quero dizer que não carrega fardo de representação, não faz parte de uma comunidade migrante, não foi obrigado a mudar de país e de língua, e inclusive goza de status privilegiado em seu país de origem, fazendo parte de uma elite intelectual⁹⁵. O autor produz textos que se encontram entre os dois mundos que o constroem, e traz conceitos e temas muito relevantes para o contraste Oriente-Occidente, e principalmente as relações de poder do período pós-colonial no Japão, de onde parte sua escrita exofônica. Segundo Kleemann (2012) “A decisão de Levy de criar sua identidade em uma língua estrangeira criou um senso de

⁹⁴ <http://www.nationalbook.org/nba1982.html#.WaskmMiGNPY>

⁹⁵ É importante salientar aqui que o status social desses autores exofônicos em seu país/cultura natal os diferencia um pouco de contextos como o de autores da *Gastarbeiterliteratur* e *Chamisso-literatur*, por exemplo, pois partem de uma posição muitas vezes privilegiada, e assim a escolha de fazer a viagem para fora da terra natal e da língua materna envolve questões pessoais, assim como também maior oportunidade, uma escolha de um autor que pode, de fato, escolher, e não é forçado a fugir de seu país, por exemplo. Com isso não afirmo que todos os autores exofônicos devam estar em situação similar à de Yoko Tawada e Hideo Levy, mas ao tentar definir a exofonia em contraste com outros termos utilizados para essas literaturas sem morada fixa, a questão do privilégio/prestígio e escolha não pode ser ignorada.

instabilidade e ansiedade que caracteriza todos os seus textos”⁹⁶. Com seu livro *Seijôki no kiko enai heya*⁹⁷, de 1992 (em tradução para o inglês: *A room where the star-spangled banner cannot be heard*), Hideo inicia seu percurso pela literatura em língua japonesa, ou *nihongo bungaku*, e de forma bastante autobiográfica retrata um adolescente americano crescendo em Taiwan e Tóquio, procurando, através da fuga à cultura e língua japonesa, uma fuga da presença sufocante do pai, que refuta em detrimento da cultura chinesa. A obra de Levy, no geral, retrata suas experiências como um americano loiro crescendo no meio da Ásia, e escrevendo em japonês ele encontra uma saída para essa diferença, pois o inglês, sua língua nativa, não lhe basta neste contexto. Levy esteve em contato com Tawada, e inclusive dividiram o palco em uma palestra na universidade de Viena em 2015 com o tema exofonia. Levy credita o livro de Tawada *Ekusophonii* como o que o ajudou a decidir escrever em japonês sem sentir que precisava encontrar motivos externos a ele. Tawada defende, no livro, que um autor pode fazer a escolha de escrever em uma língua estrangeira sem necessariamente ter motivos históricos, econômicos, ou políticos. As pessoas, na visão dela, são mais complexas que isso, e as suas relações com as línguas em que habitam são assim mais complexas do que as definições e relações externas que são usadas para defini-las. Essa visão tão libertadora de Tawada sobre o processo de escrita exofônica acabou sendo libertadora também para Hideo, que credita a autora por sua influência em sua decisão definitiva de escrever em língua japonesa⁹⁸. Tawada, no ensaio *Metamorphosen der Personennamen*, menciona o caso de Levy, ao considerar seu nome e sua insistência em escrever em japonês. Segundo ela, a escolha por retornar ao Japão e escolher o país e o idioma como sua expressão literária é uma evidência de que “ele preferia ser ‘Ribi Hideo’ e não ‘Ian Hideo Levy’⁹⁹” (TAWADA, 2007b, p.96).

Hideo Levy é mais um exemplo de autor para quem o termo “exofonia” representaria um viés interessante para a análise de sua produção literária, e o próprio autor é um defensor do termo. De certa forma, vê-lo através das lentes da exofonia, mas também sob a ótica de outras teorias menos estáticas dessa literatura sem lar, como veremos a seguir, o liberta dessas definições e dá a seu trabalho uma nova oportunidade de ser estudado não como literatura

⁹⁶ *Levy's decision to forge his identity in a foreign language created a sense of instability and anxiety that characterizes all his texts* (p. 18).

⁹⁷ Em japonês: 星条旗の聞こえない部屋.

⁹⁸ Fonte: Universität Wien. Disponível em: <
https://japan.univie.ac.at/veranstaltungsfolder/einzelansicht/article/vortrag-levy-hideo-ekkyo-no-koe-voices-across-the-border-of-japanese/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=504418%5D=5&tx_ttnews%5BbackPid%5D=176399&cHash=526dab7f2780cb62fabe54849a4d8f07> Acesso em: 1º de julho de 2017.

⁹⁹ *Er wollte lieber "Ribi Hideo" sein als "Ian Hideo Levy"*.

norte-americana, tampouco como literatura japonesa, ou talvez como um pouco das duas, mas principalmente como uma literatura que se encontra no constante movimento entre línguas e culturas, que cria abismos inseparáveis e encontra reflexos em zonas cinza, onde outros autores e outras literaturas sem lar encontram morada. Levy e Tawada são, nesse sentido, análogos, são opostos no que se refere a seu gênero e suas origens, mas suas trajetórias carregam muito do que caracteriza a exofonia: essa paixão pela outra língua e cultura, a vontade de contar uma história para além de suas línguas maternas.

A discussão da exofonia envolve dedicação aos conceitos de língua materna, tradução, fronteiras e relações, além de outros conceitos utilizados para dar conta de autores exofônicos. Diversos artigos foram escritos, debruçando-se sobre a questão da exofonia e defendendo a adoção e o uso dessa terminologia, mas duas obras se mostram de vital importância para a disseminação do termo no contexto acadêmico. Já mencionados anteriormente, temos a importante coletânea *Yôko Tawada: Voices from Everywhere*, que contém diversos artigos que possuem como foco a exofonia (e termos relacionados, como onifonia) e apresentaram trechos traduzidos da contribuição da Tawada para a disseminação do termo, além da edição *Exophonie, Anderssprachigkeit in der Literatur*, que conta com a contribuição de diversos autores sobre escritores exofônicos dos quatro cantos do globo. Dentre esses autores, temos Ottmar Ette, romanista alemão que dedica um dos textos da edição aos casos de Yôko Tawada e Emine Özdamar, e propõe que o bilinguismo de tais autoras proporcionaria uma renovação para a Literatura Alemã. Ette (2005) propôs, entre outros, os termos *ZwischenWeltenSchreiben* [EscreverEntreMundos] e *Literatur ohne festen Wohnsitz* [Literatura sem morada fixa], que serão abordados mais adiante, ao fazermos a conexão entre exofonia e o caso específico de Tawada.

2.3 EXOFONIA: OS ECOS DE OUTROS MUNDOS DENTRO E FORA DAS FRONTEIRAS DA LÍNGUA MATERNA

Para continuar a discussão terminológica acerca da exofonia, busco as reflexões de críticos de Tawada sobre fatores exofônicos de sua obra, além de outros termos irmãos que ajudam a explicar a exofonia e estabelecer relações e construir um contexto para sua produção literária.

Keijiro Suga (2007) faz uma abordagem triangulada dos conceitos de tradução, exofonia e onifonia, contrastando e estabelecendo relações entre eles. O tópico da tradução quando relacionado à exofonia será abordado mais adiante. As relações entre exofonia e

onifonia que o autor tece serão, nesse caso, mais aprofundadas aqui. Segundo o autor, todos os escritores são, de certa forma, inspirados por outros autores, assim também por outras línguas. Em diálogo com Agamben e Pascoli, Suga reflete sobre a língua estrangeira e a língua literária e suas tradições e relações com as ditas línguas mortas. Ao fazer essa reflexão, Suga conclui que “o passado é um país estrangeiro” (SUGA, 2007, p.22)¹⁰⁰, assim despindo-se das ideias tradicionais de escrita em língua estrangeira versus em língua materna, para dar lugar a uma discussão sobre exofonia em seu sentido mais amplo. A escrita exofônica, para ele, envolve

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

Aqui, vemos uma ligação direta da tradução e da exofonia em Tawada. Ser tradutora, estar em constante autotradução ou pensar e escrever sobre a tradução (como vimos no capítulo anterior) confere a Tawada uma posição de vantagem sobre seu próprio texto e influencia sua escrita. Obviamente, qualquer autor que escreve em fuga de sua língua materna não pode nunca realmente fugir dela, e sim estará eternamente preso no entre-línguas¹⁰¹. Uma poética tradutória é aqui essencial para garantir a escrita exofônica como escrita literária. Segundo Suga, a exofonia funciona em diferentes situações, como a dos autores mencionados, mas assim também no caso de outros autores que transitam na periferia, pois:

Exophony is not something special for literature. It is rather a basic condition of an innovative literary language that is always trying to implode and break its own vessel from within. Only through self-destruction can a language obtain a new life. [... O]ur common destiny in today’s translational poetics is to pursue one’s own accents, to retain all the memories of linguistic collision that one has gone through. (SUGA, 2007, p.27)¹⁰²

Segundo Suga, a atividade da exofonia chegou a outro patamar nos tempos atuais, em que tal atitude de escrever em língua estrangeira ou escrever de um local não muito bem definido se generalizou. A questão levantada aqui, entretanto, é a seguinte: não seria toda a escrita literária uma tentativa de escapar da língua cotidiana, da língua na qual a poesia está

¹⁰⁰ *the past is a foreign country* (SUGA, 2007, p. 22.) Essa frase é uma alusão à frase inicial do romance de L.P. Hartley, *The Go-Between*, “The past is a foreign country: they do things differently there”. A frase já adquiriu status quase proverbial no contexto de língua inglesa.

¹⁰¹ O uso de ‘entre-línguas’ aqui não tem como objetivo fazer alusão a algum termo já sedimentado.

¹⁰² Aqui, Suga expande ainda mais o conceito de exofonia. Essa expansão é válida para questionar o uso de uma língua estrangeira e a afirmação de Tawada de que a literatura já é, por si só, uma língua estrangeira, mas para delimitar o escopo do termo e como é aplicado aqui, vale ressaltar que pretendemos falar de exofonia de forma mais específica, da escrita em língua estrangeira, especialmente a escrita literária.

sendo escrita? Não seria a literatura uma tentativa de escapar e ir além da língua e da linguagem, mesmo utilizando-se delas como ferramenta? Essas perguntas obviamente não encontram resposta, mas para compreender a importância delas no contexto exofônico de Tawada, na visão que a autora tem de língua e tradução, assim como para outros debates acerca dessas literaturas na zona cinza, é importante discutir o conceito de onifonia. Keijiro Suga expõe e analisa o termo *omniphone exilography*, (que traduzo livremente como “exilografia onifônica”), em que contrasta, baseando-se em seus estudos das literaturas caribenhas, os conceitos *Creolophone literature* e *Creolistic literature*. A diferença entre as duas está, para ele, no fato de que a literatura *Creolophone*, a exemplo de autores como Franketienne (Haiti) e Raphael Confiant (Martinica), compõe-se de obras literárias escritas em línguas *creole* de base francesa e inglesa, ao passo que *creolistic literature* para ele seria o trabalho literário escrito na interface de conflito entre línguas e culturas, nessa última categoria se encaixariam os termos *literaturas emergentes* ou *third-world literature*. Aqui, nessa categoria de *Creolistic literature*, também podemos, segundo ele, denominar *exilografia onifônica*, pois *omniphone*, *onifônico* para ele significaria “um estado da língua em que muitas outras línguas ressoam” (SUGA, 2007, p.28)¹⁰³. Assim, uma recusa em ver a natureza onifônica da língua e da literatura estaria intimamente ligada a uma falsa ideia de pureza linguística. Exilografia, segundo o autor, seria “um grupo de textos que inscrevem a experiência do autor de sair de sua cultura nativa”¹⁰⁴ (SUGA, 2007, p.28). O autor conecta o conceito de *omniphone exilography*¹⁰⁵ aos conceitos de *echos-monde*, de Edouard Glissant, assim como *borderlands*, de Gloria Anzaldúa e *ZwischenRaum*, de Tawada, e aproveito aqui para fazer minhas próprias conexões e mencionar outros autores e reflexões.

Edouard Glissant, poeta de Martinica, em seu ensaio *Poética das Relações* (2008), apresentou ao mundo a tríade de conceitos fundamentais *tout-monde*, *chaos-monde*, e *echos-monde*, seus neologismos. *Tout-monde*, de forma bastante resumida, seria o mundo em sua totalidade, *echos-monde* os mundos das coisas que ressoam e refletem umas às outras, e

¹⁰³ *a state of language in which many other languages resonate* (p. 28)

¹⁰⁴ [...] *a group of writings that inscribe one's own experience of stepping outside of one's native culture.* (p. 28)

¹⁰⁵ Keijiro Suga, japonês, prolífico tradutor do francês, espanhol e inglês para o japonês, é também poeta e professor da Universidade Meiji, em Tóquio. Suga é, de certa forma, também um autor exofônico, contribuindo com a coletânea de poemas *Agend'Ars* e recebendo o prêmio Yomiuri, por seu livro *Shasen no tabi* (Viagens transversais). Seu contato com as literaturas caribenhas e latino-americanas, como comprovado por suas definições de *Creolistic* e *Creolophone literature*, assim como suas traduções da obra de Glissant e Allende, entre outros, para o japonês, evidenciam que sua teoria de exilografia onifônica bebe da fonte de Stuart Hall, Homi Bhabha e outros gigantes dos estudos pós-coloniais. O foco de estudo aqui não será esses autores, mas é importante destacar a ligação entre eles e o local de onde Suga fala. Assim, seu conceito de exilografia onifônica já parte de um contexto em que os estudos culturais estão presentes e criam novos desdobramentos para o estudo dessas exilografias.

chaos-monde o mundo que não pode ser sistematizado, o caos. Sua poética de relações é acusada de ser apolítica e demasiado estruturalista, e de certa forma o é. O conceito de *echos-monde*, que é mais importante aqui, considera as diferentes relações e ecos de outros mundos que há dentro de um mundo. Uma escrita exofônica e uma exilografia onifônica são exemplos de outros mundos ecoando em um mundo, outras línguas ecoando em uma ou mais línguas. Esses ecos estão presentes também na escrita monolíngue, mas não unicultural. Quanto a isso, Tawada, em seu ensaio sobre as traduções de Paul Celan, já afirma a possibilidade de se visualizar esses ecos na obra de autores que não se encaixam facilmente em alguma categoria. Nessa mesma mentalidade, despreza um pouco Thomas Mann, ao compará-lo com Celan e afirmar que em sua obra não haveria, e aqui faço a relação, um *echos-monde*. A visão de Tawada é importante para se observar como a autora vê as relações de poder e de representação de um clássico autor alemão, como Mann, com referência a um caso como o de Celan, mais transgressor, menos tradicional, mais exofônico.

Tawada, nesse mesmo ensaio, introduz o conceito de *ZwischenRaum*, esse entre-espaço que não se apresenta como uma fronteira, e sim quase como a soleira de uma porta, um portal, pois o “*ZwischenRaum* não é um espaço fechado, mas é um espaço abaixo de um portal. Comecei a contemplar as poesias de Celan como portais, e não como casas, nas quais o significado é guardado e conservado como uma propriedade/posse”¹⁰⁶ (TAWADA, 1996a, loc.1064). Para a autora, as fronteiras existem para serem um local de transição, para serem atravessadas. Ela as vê como portais, e não como delimitações de espaços. Essa visão de fronteira de Tawada ecoa alguns conceitos fundamentais dos estudos pós-coloniais, como *borderland*, de Gloria Anzaldua, que é definida como um “local vago e indeterminado criado pelo resíduo emocional de uma fronteira não natural”¹⁰⁷ (ANZALDUA, 1999 p.25). Com relação às fronteiras, Glissant afirma, no documentário de Manthia Diawara *Edouard Glissant: One World in Relation* (2009):

I find it quite pleasant to pass from one atmosphere to another through crossing a border. We need to put an end to the idea of a border that defends and prevents. Borders must be permeable; they must not be weapons against migration or immigration processes.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Der ZwischenRaum ist kein geschlossenes Zimmer, sondern er ist der Raum unter einem Tor, Ich fing an, Celans Gedichte wie Tore zu betrachten und nicht etwa wie Häuser, in denen die Bedeutung wie ein Besitz aufbewahrt wird.*

¹⁰⁷ *a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary*

¹⁰⁸ *Edouard Glissant: One World in Relation* (2010), Dir: Manthia Diawara. US. 50 min. Third World Newsreel.

Essas zonas de fronteira, espaços intermediários, são, através de diversos autores e vieses, muito presentes nos estudos atuais de literatura, principalmente a literatura escrita fora dos moldes tradicionais e fora do eixo europeu e norte-americano. Entretanto, existem casos, como o de Tawada, em que ela se posiciona na Alemanha, traz sua visão japonesa para a etnologia fictícia que produz, mas mesmo assim está em posição diferente de outros autores, como é o caso das literaturas caribenhas, africanas e latino-americanas, por exemplo. Para casos como o de Tawada, que se coloca entre dois mundos, duas línguas, duas culturas, mas sem necessariamente carregar o fardo da representação ou da identidade, o conceito de exofonia, mas também os conceitos de Ottmar Ette (2005) “o escrever entre-mundos” (*ZwischenWeltenSchreiben*) e “literaturas sem morada fixa” (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*) se encaixam aqui como uma alternativa de visão dessas novas literaturas sob uma ótica desse limiar entre-mundos que já foi mencionado aqui e se conectam com o escrever nas zonas cinzas, conforme Wright (2008). Trago aqui o conceito de entre-mundos no contexto brasileiro, de acordo com Silviano Santiago (1972), para assim fortalecer relações entre o contexto alemão e o latino-americano (diálogo já bastante explorado por Ette).

Segundo Ette (2005), a ideia de Literatura sem morada fixa provém do objetivo de diferenciar essa literatura dos conceitos já bastante acimentados de *Migrantenliteratur*, *Gastarbeiterliteratur* ou *Ausländerliteratur*, termos que, segundo ele, são limitantes, estáticos e impõem fronteiras muito definidas, além de não trazerem em si o conceito de movimento que é tão importante para a teoria. Segundo a proposta do autor, a *Literatura sem morada fixa* se encontraria no espaço entre uma literatura nacional e a literatura mundial, ou a *Weltliteratur* de Goethe, sem ignorar o terceiro espaço da literatura, conforme Homi Bhabha (2007), gerando assim um conceito vetorial que se recusa a ser limitado espacialmente. Aqui, podemos mencionar o conceito de *Neue Weltliteratur*, de Elke Sturm-Trigonakis (2007), que busca também definir essa nova *Weltliteratur* de um novo mundo, com maior contato entre as culturas e os idiomas.

Ette critica outras terminologias já utilizadas para classificar esses autores, assim como o faz Wright, mas foca especialmente na forma como esses autores são classificados na Alemanha. Outro termo proposto por Ette e estudado aqui é o de *ZwischenWeltenSchreiben* (o escrever entre mundos) que segue na linha de uma trilogia do autor, que inclui os livros *ÜberLebensWissen* (SaberSobreViver) e *ZusammenLebensWissen* (SaberViverJunto), marcados esses com maiúsculas no início das palavras para sinalizar a relação e possível separação entre os termos. Segundo Ette (2010), o termo pode funcionar tanto como uma escrita entre mundos (*Schreiben zwischen den Welten*) quanto como a escrita dos entre-

mundos (*Schreiben der ZwischenWelten*), sinalizando o objetivo de deixar o termo maleável, assim como deve ser esse escrever proposto por Ette. Para ele, no caso desses novos termos:

Não se trata da fixação de uma nova cartografia do literário ligada a uma denominação de novos espaços literários, mas sim o despertar de novos padrões de movimentos transculturais, translinguais e transareais para além de categorização baseada em uma diferenciação linguisticamente pobre entre Literatura Nacional e Literatura Mundial. (ETTE, 2005, p.15)¹⁰⁹

Entretanto, todos esses outros conceitos que levantei aqui e que relacionei com o conceito de exofonia, não são suficientes para definir casos como o de Tawada. Muitos desses autores, mesmo sem ter lar definido ou sem optar por uma língua em detrimento de outra (no caso de autores bilíngues), são mais definidos por seu contexto social, político, geográfico e histórico do que por uma decisão mais pessoal e de estilo, como parece ser o caso de Tawada. Alguns desses autores escrevem em língua estrangeira, e a eles a exofonia se estende, porém definir Tawada somente com eles, sem mencionar as suas especificidades e analisando sua escrita literária, e ignorando o conceito de exofonia, estamos, a meu ver, perdendo a oportunidade de ler Tawada com outros olhos, com foco em aspectos cognitivos e linguísticos de sua obra, e a partir destes tecer considerações que levam em conta esses outros aspectos mencionados, que não são menos importantes aqui.

Espero ter explicado, com essa apresentação do termo, o porquê da necessidade de uma visão exofônica da produção desses autores, para que se possa fazer jus à especificidade de sua criação literária, e assim aplicar essa reflexão no processo de tradução desses textos exofônicos. É possível traduzir exofonicamente? Esse é um dos questionamentos que permanecerão ao longo desse texto. De qualquer forma, apresentar o conceito e suas diversas ramificações e contrastes não seria o bastante sem considerar as reflexões de Tawada sobre o assunto. Por isso, deixo que a própria Tawada Yôko defenda a adoção do termo na sessão a seguir.

¹⁰⁹ *Es geht nicht um die Fixierung einer neuen Kartographie des Literarischen mit einer damit verbundenen Ausweisung neuer literarischer Räume, sondern um die Aufbrüche neuer transkultureller, translingualer und transarealer Bewegungsmuster jenseits der von Sprachverarmung geprägten Unterscheidung von National- und Weltliteratur.*

2.4 EXOFONIA E A IDENTIDADE DE TAWADA, ESCREVER EM LÍNGUA ESTRANGEIRA POR E EM TAWADA

O conceito de exofonia foi definido anteriormente como uma situação em que se vive em uma língua estrangeira, na qual “se habita a língua”. Não havia esse termo no japonês. Tawada o introduziu através da coletânea de ensaios *Ekusophonii: bogo no soto e deru tabi* [exofonia – uma viagem para fora da língua materna], de 2003. Essa obra ainda não está disponível em nenhum outro idioma. Alguns resumos da obra, excertos e discussões provenientes deles foram traduzidos por estudiosos de Tawada com acesso à língua japonesa, e é por esse motivo que dependo de suas visões e citações para esta seção. Emanuela Costa resume o conceito da obra e, segundo ela, em *Ekusophonii*, “Tawada argumenta que um escritor capaz de olhar além das noções de língua nativa tem uma oportunidade de reformular as línguas em que ele trabalha e dar novo rumo às literaturas nacionais” (COSTA, 2012 p. 168),¹¹⁰ corroborando a visão de tradução e escrita da autora e suas reflexões sobre Paul Celan e Thomas Mann. A autora inclusive menciona Celan em *Ekusophonii*, ao afirmar:

Quanto mais leio [Paul] Celan, mas forte sinto que aquilo que consideramos como uma língua não é uma língua só. Por isso, não tenho um interesse específico apenas em escritores que escrevem em diversas línguas. Mesmo que não se saia, que não se vá para fora da língua materna, dentro da própria língua materna são criados diversos idiomas; desse modo, acaba que não podemos nem mais falar em conceitos como “fora” ou “dentro” (TAWADA, 2016^a)¹¹¹.

Na reflexão de Tawada, que dá o tom para todo o livro (e aparece em outras obras críticas de sua autoria), novamente vemos uma desconstrução dos conceitos de língua materna, língua estrangeira, fora, dentro, de certa forma uma recusa em ver a escrita exofônica com conceitos estáticos e temporal ou espacialmente limitados. Como já vimos, Tawada vê as fronteiras e as zonas cinza como portais, não portas, não imagina um fora e dentro, e sim um espaço entre, que não tem limites certos e nem pretende se limitar. Veremos mais adiante em sua defesa da exofonia, do estado de criar “para fora” da língua materna, que de fato Tawada nunca afirma estar efetivamente fora ou dentro de língua alguma.

¹¹⁰ *In questa collezione Tawada sostiene che uno scrittore capace di guardare oltre le nozioni di lingua madre ha l'opportunità di riplasmare le lingue in cui lavora e di dare nuovo corso alle letterature nazionali.* Tradução minha.

¹¹¹ ツェランを読めば読むほど、一つの言語というのは一つの言語ではない、ということをもますます強く感じる。だから、わたしは複数の言語で書く作家だけに特に興味があるわけではない。母語の外に出なくても母語そのものの中に複数言語を作り出すことで、「外」とか「中」ということが言えなくなることもある。(p. 42-43)

Segundo Miho Matsunaga (2011), em *Ekusophonii* a autora separa sua reflexão em duas partes complementares. Na primeira parte, apresenta 20 locais do mundo onde viveu alguma experiência exofônica, movimentos exofônicos que são como uma viagem para fora da língua materna. Na segunda, Tawada se dedica à língua alemã. Em alguns contextos, como o alemão, foi criada a tradição de literatura escrita por estrangeiros, imigrantes, não nativos da língua, que se estendeu às sucessivas gerações, ou até a estrangeiros que não necessariamente migraram para a Alemanha nos mesmos programas de imigração ou no mesmo contexto, como foi o caso de Yôko Tawada. Essa tradição literária fomentou prêmios como o *Chamisso Preis*¹¹², que premia literatura em língua alemã escrita por autores estrangeiros. Nesse contexto entra Tawada. Matsunaga aponta que, no Japão, apesar de não haver prêmio nos mesmos moldes do Prêmio Chamisso, há autores estrangeiros nomeados para prêmios tradicionais da literatura japonesa, como o Akutagawa (IVANOVIC; MATSUNAGA, 2011, p. 119). Logo, autores estrangeiros não estariam limitados somente ao nicho de literatura de migrantes ou literatura de autores estrangeiros ou não nativos, como acaba sendo o caso algumas vezes na literatura alemã. No texto, Tawada menciona os autores alemães exilados durante a ditadura nazista, mas que não escrevem em língua estrangeira. Tawada menciona o caso de W. Sebald, que respondeu, ao ser questionado sobre a razão por que não escrevia em língua estrangeira (no caso, inglês), declara que até escreve alguns textos em inglês, mas que escrever poesia em língua estrangeira seria uma situação totalmente diferente. Para Tawada, há verdade na declaração de Sebald, mas discorda quando ele separa a poesia de outros textos, como se fosse de fato um processo completamente distinto. Tawada prefere não ver a poesia e outras formas de escrita de forma tão dessemelhante, como Sebald, e acredita na língua da literatura como, por si só, uma língua única (p. 119).

Como vimos, a visão de literatura e de escrita literária de Yôko Tawada envolve o seu conceito de língua materna versus língua estrangeira, cuja oposição para a escrita literária é, por muitas vezes, refutada pela autora. Se, como já apresentado anteriormente, a autora não vê a língua materna como natural, vê a língua literária como externa a qualquer definição de língua estrangeira ou nativa, é compreensível que veja o processo exofônico, o de escrever em outra língua, como natural, e não como um processo especial, diferente. A visão bastante radical da autora se mostra em todos os trechos do livro e em seus outros ensaios críticos

¹¹² Importante destacar aqui que o prêmio Chamisso foi extinto no ano de 2017, sendo seus últimos ganhadores Abbas Khider, Barbi Marković e Senthuran Varatharajah. Há o termo “*Chamisso-Literatur*” como outra opção para designar esses autores exofônicos, mas esse não é um termo oficial, e também não é apropriado aqui, por fazer uma relação muito direta e específica com esse prêmio literário. Dessa mesma forma, como já mencionado, Tawada não tem a mesma experiência de muitos dos autores da Literatura Chamisso.

sobre escrita, língua e tradução. Mas então, se a exofonia não é um espaço especial para a literatura, por que dedicar um livro inteiro à discussão e apreciação desse termo, dessa forma de escrever? Analisando mais de perto a visão de Tawada, podemos entender a importância que ela dá a esse processo, mesmo ao considerá-lo natural. Para ela,

Escrever literatura é o contrário de repetir e combinar de alguma forma palavras que você ouve normalmente; é, até o último minuto, colocar as possibilidades da língua frente a frente. Ao fazer isso, muitos vestígios da memória são ativados, e nossa língua materna, estratificada desde muito tempo atrás, pode operar distorções na língua que estamos usando no momento. Acreditando nisso, eu crio textos buscando o ritmo do alemão; quando os leio em voz alta, eles se distanciam daquele alemão que dizem soar natural no dia a dia. Muitas vezes me dizem que compreender esse meu alemão ao ouvi-lo é muito fácil, mas mesmo assim há algo nele que não é “comum”. Isso acontece primeiramente porque, acima de tudo, eu, como indivíduo, sou uma coleção de sons que fui absorvendo deste mundo multilíngue. Não há sentido em tentar se desfazer aqui de coisas como sotaques e maneirismos. Pelo contrário, na modernidade, há lugares em que coexistem em um único ser humano múltiplas línguas que operam poderosas mudanças umas nas outras; não há sentido em tentar se desfazer dessas mesmas coexistências e distorções. Muito pelo contrário; é a busca ativa desses efeitos do próprio sotaque que, na criação literária, pode começar a ter um sentido.¹¹³ (TAWADA, 2016a, p. 90)

Assim, Tawada reconhece a influência de sua língua materna, seu multilinguismo na sua criação literária, não despreza, nem desconsidera esse fator de influência. Aqui, faço uma conexão com o *Echos-monde* de Glissant, pois Tawada admite esses ecos, esses vestígios de outras línguas e culturas, e os valoriza, incluindo-os como essenciais à criação literária. O escrever em língua estrangeira é, para ela, tanto uma atividade pessoal, de sua própria relação com a língua, quanto uma atitude política, de abrir os horizontes para além do mundo ocidental e europeu. No nível pessoal, Tawada afirma, em entrevista a Monika Totten:

Often people come to me after a reading and tell me that they would never write literature in a foreign language. For them, literature is something deep, something having to do with the unconscious. But the point is that it's not the depths of the text but its surfaces, such as letters, the sound of words, slips of the tongue, and verbal games, which have something to do with the unconscious. And this surface is' more conspicuous to someone who has not learned the language as her mother tongue (Totten, 1999, p. 96)

Aqui ela destaca a crença na vantagem que uma pessoa que não é falante nativa da língua de observar seus detalhes, no nível das palavras, dos sons, das letras e, novamente,

¹¹³ 文学を書くということは、いつも耳から入ってきている言葉をなんとなく繋ぎ合わせて繰り返すこととの逆で、言語の可能性とぎりぎりまで向かい合うということだ。そうすると、記憶の痕跡がたくさん活性化され、古い層である母語が今使っている言語をデフォルメするのかもしれない。だから自分がこれだと思うドイツ語のリズムを探して文章を作り、それを朗読する時には、いわゆる自然そうな日常ドイツ語からは離れる。ドイツ語として聞いていて大変聞き取りやすいとはよく言われるが、それでもどこか「普通」ではない。それはまず何より、わたしという個体がこの多言語世界で吸収してきた音の集積である。ここでなまりや癖をなくそうとすることには意味がない。むしろ、現代では、一人の人間というのは、複数の言語がお互いに変形を強いながら共存している場所であり、その共存と歪みそのものを無くそうとすることには意味がない。むしろ、なまりそのものの結果を追求していくことが文学創造にとって意味を持ち始めるかもしれない。(página 90)

retoma a importância da superfície da língua para a criação literária, contrária à ideia de que a superfície da língua significaria, portanto, uma superficialidade do pensamento. Para ela o inconsciente está nas palavras, e o afastamento de uma língua materna, o olhar sobre outro idioma, mesmo com os aparatos de sua própria língua e cultura diferentes, estão em posição de vantagem, de adição, e não de perda. Não somente o afastamento causado por provir de outra língua e cultura, mas também o afastamento da língua materna, ou escolha por não utilizar-se dela como língua de trabalho é, para Tawada, também uma questão identitária, e ao escolher outra cultura e outro idioma como identidade, como idioma para a escrita literária, a autora não necessariamente despreza ou nega o local onde nasceu. De fato, a eterna dicotomia dos autores exofônicos (e o sufixo *di* não é talvez o melhor sufixo aqui, pois essas fragmentações identitárias podem ser muitas, muito mais do que somente duas) entre os diferentes mundos onde transitam, assim como as escolhas e identificações pelas quais passam, é bem definida pela autora:

Da janela do escritório de Feuchtwanger, eu contemplava o Oceano Pacífico todos os dias e sentia uma profunda emoção ao pensar que aquela paisagem era o outro lado do oceano que me fazia sentir uma adoração de doer o peito no meu tempo de criança; contudo, isso não necessariamente me dava vontade de voltar a Tóquio. Quando se sente que a cultura da terra em que estamos no momento não nos aceita, não nos reconhece e não nos compreende, nossa terra natal se torna saudosa. Entretanto, pelo que eu sinto, mesmo estando no Japão, há muitas pessoas que não me compreendem, enquanto mesmo na Califórnia há pessoas que me compreendem. Tenho a impressão de que isso não passa de uma diferença relativa, e não tenho disposição para glamurizar em particular o lugar onde nasci.¹¹⁴ (TAWADA, 2016a, p. 31)

Tawada reforça isso em entrevista a Monika Totten, em que afirma:

This distancing yourself from yourself, this is true for Libuse and also, to a certain degree, for me, also gives you more freedom. And this has nothing to do with freedom from responsibility. Women are kind of locked up, mute in their own society. But when a woman leaves her society, and her culture and language, then she gains more freedom and more force and freedom of expression. Whereas a lord of language like Thomas Mann, who held a position of power in his culture, would not gain anything by leaving. That is my theory. (TAWADA, 1999. p. 99)

Assim, crê que o distanciamento da língua e da cultura materna é, para as mulheres, às vezes essencial, pois em uma nova língua e cultura é possível se reinventar, modificar sua imagem de si mesma e dos outros, aqui reforçando um viés mais feminista, ao criticar a opressão que as mulheres sofrem nas suas sociedades de origem. Tawada mostra um pouco do seu viés político que é muito presente principalmente mais recentemente em sua crítica. A

¹¹⁴ わたしはフォイトヴァンガーの書斎の窓から毎日太平洋を眺めながら、これが子供の頃に胸をしめつけるような憧憬を感じさせてくれた太平洋を裏から見た光景なんだ、と思うと感慨深かったが、別に東京に帰りたいとは思わなかった。今現在いる土地の文化に受け入れられない、認められない、理解されない、と感じれば、故郷が懐かしくなる。しかし、わたしの実感としては、日本にもわたしを理解しない人はたくさんいるし、カリフォルニアにもわたしを理解する人はいる。それは相対的な違いに過ぎないという気がして、特に出生地を美化する気持ちは起こらない。(página 31)

exofonia entra nesse quesito, pois envolve relações de poder entre línguas e culturas e a ideia de se apropriar de um idioma para contar o lado do perdedor, conforme Tawada afirma:

No entanto, como se sabe, a literatura escrita em línguas minoritárias não é lida no original pela maior parte das pessoas, sendo traduzida para idiomas compreendidos pela maioria. Assim, os vocabulários, os ritmos do pensamento, as maneiras de narrar, as imagéticas, as mitologias, entre outros elementos que estão entrando em declínio nessas línguas se “refugiam” dentro das línguas majoritárias sob essa forma chamada de tradução, e lá operam deslizamentos, distorções, confusões, oscilações, etc. Não há nada mais estimulante para a literatura. Por isso, a literatura traduzida cumpre o papel de fazer com que as grandes línguas se transfigurem.

Escritores que têm como idioma materno uma língua minoritária, ao começarem a produzir em uma majoritária, como o inglês, trazem mudanças para essas línguas. Isso não se limita a um sentido restrito de nível linguístico. Elementos como a visão especial que contempla a história, e os órgãos sensoriais que captam a magia das coisas também entram na linguagem literária. O ser humano que integra essa pequena comunidade tem facilidade em evitar os perigos de se observar a história apenas pela perspectiva do vencedor. Além disso, por essa comunidade ser pequena, no processo de industrialização surgem discrepâncias temporais e qualitativas, e não são poucos os casos em que um mundo mágico aparece sob formas diferenciadas dentro da língua.¹¹⁵(TAWADA, 2016a, p. 102-103)

Como era de se esperar, Tawada vê as contribuições que autores exofônicos, incluindo ela própria, trazem para as línguas majoritárias nas quais escrevem, quando é esse o caso. Para Tawada, trazer o mundo pouco ouvido do Japão para dentro de uma língua europeia como o alemão é, ao mesmo tempo, transgressor por quebrar as ideias pré-concebidas de mundo e de universal que a cultura europeia ainda propaga fortemente, mas também, e muito devido a justamente esses motivos, é uma contribuição e troca entre línguas que enriquece não somente a cultura da língua menor, segundo o próprio termo de Tawada em japonês, mas também a da cultura maior, expandindo ainda mais seu escopo crítico e talvez chegando mais próximo de uma universalidade falsa pretendida.

Quanto a seu processo de escrita exofônica, Tawada afirma, em entrevista a Monika Totten:

I cannot bend and fold this foreign language the way I want to. I perceive it rather like an independent entity. I do not believe that an author can use a language as a tool to express her thoughts. I imagine the author to become, by means of the language, a knot in a big net. This net consists of sentences and paragraphs which already have been uttered or could be uttered by other people. When I write, I am not a fisher fishing with a net but rather a knot in this net. And then I am ready to be

¹¹⁵ しかし、小さな言語で書かれた文学はほとんどの人には読めないわけだから、多くの人の読める言語に訳されることになる。すると、滅びかけた語彙、思考のリズム、語り口、映像、神話などが、翻訳という形で大きな言語の中に「亡命」し、そこに、ずれ、ゆがみ、戸惑い、揺れ、などを引き起こすことになる。これほど文学にとって刺激的なことはない。だから翻訳文学は、大きな言語を変身させる役割を果たす。

小さな言語を母語とする作家が英語など大きな言語で創作し始めると、大きな言語の中に変化がもたらされる。それは、狭い意味での言語レベルに留まるものではない。歴史を見つめる特殊な視角、魔術的なものを捕らえる感覚器などが、文学言語に入ってくる。小さな共同体に属する人間は、歴史を勝利者の立場から眺める危険を免れやすい。又、その共同体が小さいために、工業化の過程に時間的、質的ずれが生じ、魔術的な世界が言語の中に違った形で姿を現す場合も少なくない。

(páginas 102-103)

powerless, so to speak. That's the reason. It's exciting, too, to lose yourself. You do lose yourself at first in a foreign language. This is a condition similar to meditation or the trance of the shaman in that you empty yourself in order to be receptive, to accept foreign voices which, in fact, are not foreign but very familiar. And that you can do very well with a foreign language. (TAWADA, 1999, p. 95)

Essa identidade um pouco maleável que Tawada destaca aqui ao afirmar que o processo de pensar e criar em língua estrangeira se assemelha a uma meditação, a um xamã que recebe os espíritos, espíritos e vozes estranhos, mas familiares, reflete de forma geral seu processo e sua visão sobre a escrita, e corrobora a defesa de metodologia de tradução que trarei a seguir. Para Tawada, assim, se afasta mais ainda qualquer tentativa de afirmar o autor ou seu processo como algo fixo, limitado, estático. Apesar de afirmar esse momento de possessão que um autor sofre ao escrever, e especificamente, ao escrever em língua estrangeira, Tawada nega a visão do autor exofônico, ou mesmo uma pessoa que fala mais de um idioma, como necessariamente duplo ou exótico, ou como pura performance, e refuta perguntas que evidenciariam essas ideias pré-concebidas, ao afirmar:

“Quando você sonha, em qual língua você sonha?”, muitas pessoas já me fizeram essa pergunta, mas sempre que a ouço fico um pouco irritada. Tenho a impressão de que elas estão me dizendo: “Não dá para saber qual a verdadeira identidade das pessoas que falam mais de uma língua; um lado deve ser falso e o outro lado deve ser verdadeiro.”¹¹⁶ (TAWADA, 2016a, p. 44)

Vimos aqui que Tawada, em vários momentos, vê o processo de escrita em língua estrangeira como análogo à escrita literária, não diferentes ou especiais. Ao mesmo tempo, ela valoriza as múltiplas e diferentes vozes que aparecem nos textos exofônicos ou nas exilografias onifônicas, conforme Suga. Tawada valoriza o ponto de vantagem que um autor exofônico ou mesmo um autor que possui outras experiências linguísticas e culturais em seu horizonte, tem ao abordar uma cultura, ao falar através do idioma da maioria, do primeiro mundo, do opressor e/ou do colonizador.

Para finalizar essa sessão em que comentamos a visão de Tawada sobre exofonia e a viagem para fora da língua materna, é importante mencionar o ensaio de Tawada publicado no livro *Talisman*, intitulado *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* [Da língua materna para a mãe da língua], em que relata suas primeiras experiências com a língua alemã e, como o título diz, com sua língua materna. A autora inicia sua reflexão comentando suas primeiras experiências linguísticas em língua alemã, quando trabalhava em um escritório. É com os objetos que ela encontra nesse dia-a-dia que Tawada tece suas relações. No encontro com a palavra *Bleistift* [lápiz], e seu equivalente no japonês *Enpitsu*, que a autora se dá conta da sua relação com as palavras em sua própria língua, pois, segundo ela, “até então eu não tinha

¹¹⁶ 夢を見る時は何語で見るのか、と聞く人がよくいるが、わたしはこの質問を聞くといつもちょっと頭にくる。「一つ以上の言語をしゃべっている人間は正体が分からない、片方が嘘で、片方が本心だろう」と言われたような気がする。(p. 44)

percebido que a relação entre mim e meu lápis era uma relação linguística.”¹¹⁷ (TAWADA, 1996b, loc. 34) Tawada já começa diferenciando a língua alemã de sua língua nativa, o japonês, ao ressaltar diferenças básicas entre elas: uma sendo o fato de não dar vida a objetos inanimados, onde a autora acha estranho sua colega descontar sua frustração em uma caneta (algo que ela explora como uma relação de poder entre a mente alemã e seus submissos objetos), e ao apontar para o fato de que o japonês não tem distinção de gênero feminino e masculino nas palavras. Ela contrasta o japonês e o alemão ao explicar que no japonês há gênero para as palavras, mas a divisão é diferente, não se baseia em “*geschlecht*” [sexo biológico], palavra usada por ela. Segundo ela “visto de forma gramatical, no japonês um homem nunca é masculino”¹¹⁸ (ibidem, loc. 53). Ela, como japonesa, não consegue nem ver as palavras que são ligadas a gênero e sexo biológico como atreladas ao gênero feminino e masculino. Segundo ela, ao falante nativo da língua alemã o gênero é parte natural, que vem conectado ao aprendizado das palavras em primeiro lugar. O falante nativo de alemão está, ao mesmo tempo, em vantagem e desvantagem, por ter mais facilidade para nomear as palavras de acordo com seu gênero linguístico, ao mesmo tempo em que não tem essa sensibilidade que um falante de uma língua que não faz essa diferenciação possui. Tawada, de forma irônica, vê o gênero linguístico como sexo biológico, e novamente hiperanalisa as palavras ao diferenciar canetas, lápis e outros objetos de escrita como fálicos, e masculinos, e outros objetos, relacionados ao mundo da escrita, como a máquina de escrever, como femininos.

Tawada afirma que, ao se sentar na frente da máquina, “tive a sensação, de que ela me oferecia uma língua. Sua oferta não mudava com o fato de que alemão não era minha língua materna, mas ganhei em troca uma nova Sprachmutter/mãe linguística.”¹¹⁹ (ibidem, loc. 64) Tawada chama essa máquina que a oferta uma língua de *Sprachmutter* [mãe linguística, ou mãe da língua], comparando-a a uma mãe, pois afirma que com a máquina de escrever “eu só podia escrever os caracteres que ela trazia prontos consigo, quer dizer, a escrita significava, para mim, nada além do que repeti-la, mas assim pude ser adotada pela nova língua”¹²⁰ (ibidem, loc. 71). Aqui, ao ser capaz somente de combinar letras e palavras de acordo com a oferta de sua *Sprachmutter*, Tawada conecta o conceito com a ideia de língua materna, que seria a fronteira das possibilidades linguísticas de uma criança. Ao aprender uma língua

¹¹⁷ *bis dahin war mir nicht bewusst gewesen, dass die Beziehung zwischen mir und meinem Bleistift eine sprachliche war.*

¹¹⁸ *grammatikalisch gesehen ist im Japanischen nicht einmal ein Mann männlich*

¹¹⁹ *hatte ich das Gefühl, dass sie mir eine Sprache anbot. Ihr Angebot änderte zwar nicht an der Tatsache, dass Deutsch nicht meine Muttersprache ist, aber dafür bekam ich eine neue Sprachmutter.*

¹²⁰ *ich konnte zwar nur die Zeichen schreiben, die sie bereits in und auf sich trug, das hiess, das Schreiben bedeutete für mich nichts weiter, als sie zu wiederholen, aber dadurch konnte ich von der neuen Sprache adoptiert werden.*

estrangeira, adicionam-se novas teclas, novas possibilidades. É através de uma *Sprachmutter*, como a máquina de escrever, que Tawada tem a possibilidade de experimentar uma nova infância linguística, é na infância que se descobre as palavras e, segundo a autora “absorvemos a língua de forma literal”¹²¹ (ibidem, loc. 71) e assim dá vida às palavras, a mesma vida que Tawada viu na caneta que sua colega de trabalho tanto odiava e maltratava.

Para concluir sua metáfora, Yôko Tawada usa o termo *Heftklammerentferner* [removedor de grampos], que ela vê como analfabeto, por não conter letras, mas que pertence ao mundo da escrita. A autora, entretanto, se apega ao objeto, por vê-lo como um mágico que separa coisas que não deveriam ser separáveis. Ela conclui sua reflexão sobre a escrita em língua estrangeira e as diferentes mães linguísticas afirmando que para os nativos de uma língua, a língua e as palavras estão fixas, grampeadas, “raramente se consegue sentir uma alegria lúdica com a língua” (ibidem, loc. 89)¹²² e conclui que “Em uma língua estrangeira temos, porém, algo parecido com um removedor de grampos: ele separa tudo que está fortemente conectado ou grampeado.”¹²³ (ibidem, loc. 95) Assim, para Tawada, na escrita criativa, há uma vantagem em estar fora de sua língua materna, em se obter uma nova infância linguística, em se visualizar uma língua como um estrangeiro. Essa vantagem reside na liberdade que as palavras e suas ideias, definições pré-concebidas e usos já viciados recebem ao entrar em contato com uma mente que não as vê como tais, que as vê contrastadas a outras realidades e sistemas linguísticos, que as vê como uma tela em branco. É assim que Tawada constrói sua etnologia fictícia, ao confrontar o falante nativo acomodado com questões de sua própria língua que estão além de sua capacidade sensitiva, e dessa forma Tawada os ajuda a ver a magia da língua alemã ao desgrampear as palavras e conceitos umas das outras.

2.5 A EXOFONIA EM TRADUÇÃO

No que concerne à tradução, juntamente com as propostas mais específicas da tradução da exofonia a serem apresentadas mais adiante, é necessário situar em um contexto mais amplo a visão de tradução que se considera aqui. Utilizaremos uma reflexão mais contemporânea que vem na esteira do advento dos estudos culturais nos anos 1980 e 1990, tomando nomes como Stuart Hall e Homi Bhabha, que influenciaram novas teorias e

¹²¹ *nimmt man die Sprache wörtlich wahr*

¹²² *man selten spielerische Freude and der Sprache empfinden kann*

¹²³ *In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert*”

reflexões acerca da prática tradutória como processo de tradução entre culturas, e não como tradução da cultura, considerando novos enfoques e novos centros, e fornecendo ao tradutor mais estratégias e possibilidades, uma nova tendência que não vê a tradução como mera transferência de palavras e frases isoladas de uma língua para outra, mas como um processo complexo de leitura e reflexão, criando pontes entre culturas e trazendo novas vozes através da tradução. Teóricos como Eric Cheyfitz (1991), Tejaswini Niranjana (1992) e Lawrence Venuti (1995) contribuíram para a visão da tradução como um ato político.

O avanço dos estudos culturais nas últimas décadas, liderados em maior parte pelo trabalho de Stuart Hall e Homi Bhabha, entre outros, também deve ser considerado ao se pensar em tradução cultural. Hall (2006) teoriza a cultura através de conceitos como hibridismo, diferença, articulação, identificação e tradução, a última sendo considerada em um contexto mais geral, de um transportar entre fronteiras, de “negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (HALL, 2006, p. 88). A tradução é então uma negociação entre culturas. Bhabha (2007) aponta para o terceiro espaço, que se situa entre o ver e o interpretar, no caso específico da tradução, o ler e o interpretar, um interstício que considera o contexto do usuário da linguagem e onde se pode ver o hibridismo. Bhabha fala ainda da dita “ansiedade da referência e representação” (BHABHA, 2007, p. 297), que inclui o dilema de “projetar um espaço internacional sobre os vestígios de um ‘sujeito’ descentrado e desfragmentado.” (BHABHA, 2007, p. 297) Esse sujeito da diferença cultural é “aquele elemento em uma tradução que não se presta a ser traduzido,” (BENJAMIN apud BHABHA, 2007, p. 308) apontando sua posição e cultura do entre-lugar como responsável por dramatizar “a atividade da intraduzibilidade da cultura” (BHABHA, 2007, p. 308). A defesa de Bhabha da tradução como verbo, e não substantivo, reflete a dinamicidade do conceito segundo sua ótica. Para ele, esse verbo é tanto transnacional, ao permitir troca de experiências entre nações, e tradutório, por criar novos significados para símbolos culturais.

Fazendo uma conexão entre os estudos culturais e os estudos de tradução, Bassnett e Lefevere afirmam que:

Nessas interdisciplinas multifacetadas, o isolamento é contra-produtivo (...) O estudo da tradução, assim como o estudo da cultura, precisa de uma pluralidade de vozes. E de forma similar, o estudo da cultura sempre envolve uma análise dos processos de codificação e decodificação que a tradução também envolve. (BASSNETT e LEFEVERE, 1998, p. 138-39)

Assim, ambas as disciplinas têm natureza multifacetada e enriquecem umas às outras. Alguns teóricos de tradução fizeram uma relação mais metodológica entre as disciplinas, metodologias essas que pretendemos seguir e que mencionamos a seguir.

Para Venuti (1995), a tradução é agente de prática cultural. O autor aponta para dois métodos de tradução literária: a domesticação, que aproxima o texto e a língua originais a referentes da língua e cultura de chegada, adaptando referências e apagando estranhamentos, e a estrangeirização, que se propõe aproximar o leitor da obra traduzida do autor da obra original, ressaltando diferenças linguísticas e culturais que marcariam o texto como texto estrangeiro, método este que é defendido por Venuti, mas que recebeu muita crítica pelo perigo de surtir em uma “má-tradução”. Quanto a isso, o autor afirma, no livro *Escândalos da Tradução* (2002), que

[u]m projeto tradutório pode se distanciar das normas domésticas a fim de evidenciar a estrangeiridade do texto estrangeiro e criar um público-leitor mais aberto a diferenças linguísticas e culturais, mas sem ter que recorrer a experiências estilísticas que são tão alienadoras a ponto de causarem o próprio fracasso. O fator-chave é a ambivalência do tradutor em relação às normas domésticas e às práticas institucionais nas quais elas são implementadas, uma relutância em identificar-se completamente com elas aliada a uma determinação em dirigir-se a comunidades culturais diversas, elitizadas e populares. (VENUTI, 2002, p. 166)

Dessa forma o autor prega estratégias de resistência do tradutor, sem apagar nem o tradutor, fazendo-o invisível, nem a cultura do texto original. A tradução, para ele, deve causar estranhamento e aproximar o outro do leitor, e não domesticar a obra. A proposta de Venuti, entretanto, radical ao ver a estrangeirização e a domesticação de forma demasiado dicotômica, sem considerar as diferentes variáveis. O texto de Tawada desafia seu tradutor, no que o obriga a buscar diversas estratégias diferentes, e recusa a se fidelizar a somente uma. Dessa forma, é importante criar um equilíbrio maior ao se utilizar da teoria de Venuti. Segundo Myskja (2013):

In order to achieve a resistant effect within the target language discourse, the translator would be dependent on balancing elements of domestication and foreignisation in such a way it is domesticated enough to be accepted into the discourse, and yet alien enough to be resistant. (MYSKJA, 2013, p. 11)

A tradução de Tawada atenta especialmente para esse equilíbrio, mas não deixa de seguir, em sua maior parte, uma estratégia que visa manter a exotividade, a superfície multilíngue e exofônica de seu texto.

Na tentativa de ressaltar e preservar os elementos de estranheza na tradução é necessário saber identificá-los. Aixelá (1996) propõe o conceito de CSIs (culture-specific items, ou itens específicos à cultura) que, segundo ele, são itens linguísticos que causam problema para a tradução devido a diferenças na compreensão cultural. A inerente diferença entre culturas se mostra, em textos literários, através desses itens, que manifestam entidades

culturais. Mona Baker (1992) se refere a essas entidades como “conceitos específicos à cultura”, enquanto Peter Newmark (1988) menciona o conceito de “palavras culturais”, mas o termo mais amplamente aceito dentro dos estudos é o de Aixelá, que coloca os CSIs como resultantes de um conflito causado pela falta ou adequação de um conceito existente na língua e cultura fonte, mas que não existe ou não representa o mesmo na cultura alvo. Aixelá leva também em consideração as diferenças linguísticas tanto quanto as interpretativas oriundas de um processo de leitura do tradutor, que vai assim ter sua compreensão influenciada por seu contexto e cultura. A definição para tais itens parece muito vaga, dado que se poderia argumentar que qualquer palavra é pertencente a uma cultura, já que a língua em si pode ser vista como um produto da cultura. Nomes próprios, por exemplo, são considerados CSIs, mas sua tradução com frequência se molda facilmente a normas de tradução já estabelecidas, porém “não significa que cada um deles está sempre sujeito à mesma estratégia de tradução, em qualquer contexto/leitor” (AIXELÁ, 1996, p. 59), sendo assim as estratégias de tradução e até mesmo de identificação dos CSIs são distribuídas ao longo de um espectro de conservação-substituição. Assim como vimos em Venuti e na crítica de sua visão da estratégia tradutória como demasiado dicotômica, aqui também percebemos que as escolhas e estratégias não podem ser sempre as mesmas. A tradução deve ser coerente, e suas escolhas motivadas e embasadas, mas o tradutor deverá se moldar a cada elemento para encontrar uma solução, na medida em que aparecem. Para fins metodológicos, Newmark, Aixelá, entre outros autores, escolheram, cada um à sua maneira, categorizar os diferentes tipos de CSIs, permitindo assim um melhor embasamento para decidir quais são os itens e como proceder com a tradução deles, que é o que pretendemos fazer ao tomar as decisões durante o processo tradutório.

Assim como Venuti, Dinwaney (1995) propõe uma tradução que propaga culturas, que é o meio de difusão oficial de uma dada cultura. Trivedi (2005) contribui à discussão de Venuti com o conceito de *alien literature*, textos literários que causam estranhamento ao leitor devido a marcas culturais profundas, marcas essas cuja manutenção na tradução é de suma importância para divulgar e propagar a cultura fonte. Trivedi também defende a tradução cultural, pois ela não priva o leitor de entrar em contato com as diferenças culturais do texto e da cultura de partida. Nessa mesma proposição pode-se encontrar o modelo de Carol Maier (1995) de tradução entre culturas, enfatizando o equilíbrio entre a fluência na língua alvo, sem apagar as características de diferença da língua-fonte. A autora acredita que a tradução não deve se limitar a palavras ou frases soltas, mas ao contexto cultural no qual o texto, e as palavras, se inserem. Para Maier (1995), qualquer tradução que atente para a domesticação e

não propague a cultura fonte é, em si, uma violência. Assim, ao leitor deve ser permitida, através da tradução, uma imersão cultural que o exponha ao outro, sem violentar a outra cultura ao domesticá-la.

Da mesma forma que os estudos culturais estão em diálogo com a tradução, que precisa fugir de um isolamento teórico, a recente abordagem de tradução da poética cognitiva, ainda insipiente em muitos países e contextos acadêmicos, oferece um importante diálogo que enriquece a análise do processo de tradução e a metodologia da tradução. Como dito anteriormente, uma tradução que atente para o processo complexo de leitura e reflexão acerca de elementos culturais e da criação de pontes entre culturas considera que tal processo envolve o tradutor e suas impressões, e que o estilo de um texto e de sua tradução parte desses processos cognitivos de leitura, compreensão e percepção de elementos estilísticos do texto, dentro e fora dele. Com base no que já foi dito sobre tradução e sua relação com a diferença cultural, aponto mais especificamente para a contribuição de Chantal Wright e o diálogo que estabeleceu com outros teóricos de tradução para propor uma estratégia de tradução que atente para elementos exofônicos e respeite seu status como texto surgido das diferenças entre línguas.

Bastante prolífica na crítica da obra de Tawada e no engajamento para estabelecer o conceito de exofonia nos estudos de tradução, Chantal Wright e sua contribuição para a crítica e a teoria tradutória quando em relação à Tawada e sua escrita exofônica será novamente abordada e utilizada nesse trabalho. Wright, além de defender o uso do termo "exofonia" para definir e abordar esses autores das zonas cinza, é bastante engajada na tradução e na discussão da tradução da obra de Tawada, assim como na teorização mais geral do ato e do processo de traduzir, com foco principal na obra de autores exofônicos. Por esses e outros motivos, e por isso a ênfase em Wright, utilizo dois de seus textos que são fundamentais para o trabalho em questão e para minha própria abordagem da tradução na obra de Tawada. Além disso, me utilizo de suas reflexões e estratégias para sair em defesa das estratégias e visões da tradução de Tawada adotadas por mim em meu processo de tradução.

De forma mais geral, no artigo "Exophony and literary translation: What it means for the translator when a writer adopts a new language", de 2010, Wright analisa os diferentes fatores que criam ou dão a um autor o status exofônico e quais são as estratégias que devem ser empregadas por seus tradutores ao ler e traduzir essas obras. A autora já inicia o texto saindo em defesa de sua escolha de título. Para ela, utilizar a palavra "adota" em detrimento de outras opções, que fariam referências a falsas ideias de dominação e de posse de uma

língua, além de rejeitar noções de abandono da língua materna só por ter feito a escolha de escrever em uma língua estrangeira, foge de todas essas complicações terminológicas. Já em primeira instância ela defende que a escolha por escrever em uma língua diferente da sua língua mãe implica justamente nisto, uma escolha, uma adoção voluntária e deliberada por parte de autores exofônicos, seja por questões identitárias, por razões políticas, ou questões de estilo, todas também presentes no caso de autores considerados pós-coloniais. Essa escolha, porém, implica um questionamento do próprio conceito de língua materna e até que ponto o autor está sempre consciente dessa possível interferência ou se de fato consegue abandonar por inteiro sua língua-mãe. Em casos mais complexos de autores exofônicos, como o de Dan Vyleta, que cresceu na Alemanha, filho de pais tchecos, cursa o ensino superior em países de língua inglesa, mora no Canadá e acaba por escolher o inglês como sua língua de trabalho, Wright questiona aqui qual seria de fato a língua materna que o autor “abandona” ao escolher o inglês. Em seguida, Wright elenca cinco possíveis razões para a escolha de um autor pela exofonia, que de forma resumida, incluem: a) uma escolha devido ao contexto e à realidade atual do autor, b) questões de rupturas ideológicas e biográficas c) a nova língua é menos territorial e mais geral, d) o efeito cognitivo que dominar dois idiomas diferentes pode causar na inspiração literária do autor, e, por fim, e) a escolha por um público-leitor mais amplo, que pode acabar influenciando a escolha de um autor por uma língua majoritária, em detrimento de sua língua materna que muitas vezes não consegue atingir essa amplitude. Wright então segue para introduzir conceitos da estilística cognitiva e sua abordagem da tradução, que também adoto nesse trabalho. Nessa linha, o tradutor de uma obra exofônica (na realidade, de qualquer obra) deve levar em consideração o *background* do autor, assim como seu contexto histórico, cultural, social e linguístico, além de considerar a intenção do texto. Citando Boase-Beier (2006), a autora argumenta que usar o termo "intenção" acarretaria “[...] sugerir que o texto mostra uma intenção que é construída (mas não acessada ou reconstruída) pelo tradutor a partir de pistas textuais e extra-textuais.”¹²⁴(WRIGHT 2010, p. 24) Assim como o background pessoal do autor, para Wright é importante também considerar a história e o contexto migratório e multicultural do país cuja língua está sendo usada pelo autor exofônico (no caso de Tawada, o alemão). Assim, o tradutor tem a responsabilidade de conhecer esses contextos e tê-los em mente ao ler o texto exofônico e colocar em prática essa mentalidade exofônica na tradução, principalmente ao manter o estilo exofônico do texto. Estilo, aqui, é definido como a tensão entre a língua utilizada e a própria língua do autor, entre a linguagem

¹²⁴ [...] to imply that the text displays an intention [which is constructed (but not accessed or reconstructed) by the translator from textual and extra-textual clues. (WRIGHT 2010, p. 24)

corriqueira e a linguagem literária, de forma mais geral. Essa tensão, no caso dos autores exofônicos é ainda maior, pois há um espaço maior entre essas duas linguagens, onde se adiciona mais uma para aumentar a tensão. Segundo a autora, a abordagem de um tradutor da exofonia segue:

Reading an exophonic text in preparation for translating it draws on the same stylistic sensitivity that translators are called upon to display when reading any literary text. On the other hand, exophony is a phenomenon which meets, as I have argued above, with a number of preconceptions or assumptions that affect how texts by non-native speakers are perceived regardless of what these texts actually do [...] the exophonic text should be approached by the translator with an awareness of which assumptions one should avoid and which expectations might prove fruitful. (WRIGHT, 2010, p. 25)

Esse cuidado que deve ser tomado pelo tradutor é resumido em algumas proposições que a autora apresenta para auxiliar na abordagem da tradução de tais textos. A primeira defende que a criatividade e o lirismo de um autor exofônico não podem ser atribuídos somente ou inteiramente a um processo de tradução literal de sua língua materna e direta interferência ou influência da primeira língua na língua estrangeira. Com relação a isso, defende que as técnicas de estrangeirização e estranhamento são deliberadas, e representadas, não sendo necessariamente uma desatenção do autor ou até evidências de uma ingenuidade com o uso da língua. O caso de Emile Özdamar, autora turco-alemã que em seus textos mistura elementos da cultura e língua turca, mas possui diversas expressões e jogos com a expectativa do leitor alemão que são fruto de profundo conhecimento da língua alemã e de suas ambiguidades vale como exemplo aqui. O mesmo acontece com Tawada, que consegue analisar a língua alemã como vista de fora, por uma estrangeira, mas ao mesmo tempo denota um domínio quase absoluto da língua alemã, e alguns de seus questionamentos justamente provêm de um duplo sentido, jogo de palavras que já existia na língua alemã antes de qualquer interferência do japonês, por exemplo. Utilizando-se do conceito de *remainder*, de Lecercle (1990), ela argumenta que a própria língua alemã, ou a língua em que o texto está sendo escrito, já deixa esses rastros. Quer dizer, nesse caso, a influência e a interferência da língua materna do autor pode sim estar em jogo, mas muitas vezes a criatividade do autor provêm de um domínio da língua alemã, de suas estruturas e duplicidades. A segunda proposição é que, casos de erros gramaticais ou inadequações pragmáticas cometidos pelo autor exofônico não devem ser atribuídos ou relacionados diretamente com um domínio ou maestria da língua em questão. Isso se dá muito ao conceito de *Obrigkeitsdeutsch* em que se busca de forma exagerada erros no alemão de autores exofônicos para então corrigi-los, supondo uma superioridade de um nativo e seu conseqüente dever em corrigir esses erros. Quanto a isso, Wright é categórica:

I would argue that if a stylistic feature in an exophonic text is foregrounded, if it calls attention to itself, particularly if it exceeds the limits of what appears to be grammatical [...] then its presence should be considered deliberate rather than evidence that the writer has an inadequate grasp of his or her adopted language. It is important to develop a sense of proportion with regard to what it means to 'master' a language. Preposition and article mistakes may and do co-exist with startling stylistic innovation and if such mistakes have not been removed during the editing process, they should be considered deliberate. (WRIGHT, 2010, p. 28)

Desta forma, defende que inadequações que tenham se mantido mesmo após o processo de edição são, por regra, escolhas deliberadas do autor, em consonância com seu editor. Os editores e revisores, por sua vez, devem também estar cientes das proposições aqui mencionadas, pois um desrespeito da parte deles com o autor exofônico pode acarretar em apagamento de elementos criativos da obra desses autores que passam, à primeira vista, como erros gramaticais ou inadequações. Não se deve, portanto, normalizar esses desvios percebidos como erros sem um questionamento ou reflexão sobre essa questão. Sua terceira proposta vai de encontro a um contexto da literatura pós-colonial, ao afirmar que o tradutor não deve tentar apagar ou preencher a lacuna metonímica dos textos exofônicos. A lacuna metonímica (em inglês, *metonymic gap*) é um termo retirado por Wright do livro *The Empire Writes Back*¹²⁵, em que se fala em metonímia dos escritos pós-coloniais, e a lacuna que existe entre o mundo do autor e dos leitores do centro do império. Essa lacuna metonímica, no entanto, pode ser definida de forma mais geral como um abismo de entendimento entre o autor e uma grande parte de seu público leitor. Isso se apresenta no caso da língua inglesa, como no livro do qual o termo foi retirado, mas no caso específico de Tawada, também é uma realidade para autores exofônicos de língua alemã. Aqui relaciono essa lacuna com a ferida aberta, segundo Gloria Anzaldúa: essa lacuna funciona como a ferida, que nunca cicatriza e, talvez, nunca deva cicatrizar. A lacuna é aqui necessária, apagá-la seria apagar esses conflitos e as diferenças que fazem de um texto exofônico o que é. Em alguns textos exofônicos, o uso de estratégias tais como *glossing*, *code-switching*, e a presença de palavras não-traduzidas (muito mais frequente nos ensaios literários de Tawada, e não em *Etüden im Schnee*, o romance que trabalho aqui) cria essa lacuna que faz com que o leitor que tenha domínio das duas línguas, no caso de Tawada o japonês e o alemão, tenha certas vantagens no entendimento desse texto. Assim, segundo Wright novamente:

¹²⁵ O livro, de autoria de Ashcroft, Tiffin e Griffith, publicado em 1989, é uma importante contribuição australiana aos estudos pós-coloniais. Como australianos, a brincadeira contida no título, que faz referência a um ensaio de Salman Rushdie intitulado "The Empire Writes Back with a Vengeance", é uma prova de como os mais diferentes e afastados cantos do império inglês começam a, através de uma nova voz obtida através da escrita, questionar o seu centro cultural e o cânone inglês. No livro, não há o termo como tal, sugere-se então que "lacuna metonímica" é um novo termo cunhado por Wright utilizando-se de conceitos de lacuna e metonímia retirados desse volume.

German has had to be made suitable for the expression of identities other than purely German ones. The creation of a metonymic gap in a literary text is part of this undoing of majority ownership of the language. It is part of the text's intention and must be respected by the translator. (WRIGHT, 2010, p. 30)

Sendo assim, a presença dessas outras identidades que não as puramente germânicas, que devem ter lugar de expressão na língua alemã, criam essa lacuna. Muitas vezes, a própria escolha de gênero literário, como é o caso da valorização da literatura oral nas expressões pós-coloniais na América Latina, com o realismo mágico, ou no caso da literatura turco-alemã, além da produção bastante extensa de Tawada em ensaios literários, em detrimento do gênero literário europeu por excelência, o romance, também assinalam essa busca pela criação de uma lacuna que não pode ser preenchida pelo tradutor e muitas vezes pelo leitor da obra exofônica. Nesse caso, para o tradutor:

To eliminate this dual audience in translation would be to destroy the intention of the text. An awareness that the text is addressing two different types of readers is important for the translator, even if he or she is essentially in the position of the monolingual German reader, excluded from the text at certain junctures. The translator, out of curiosity and from a sense of duty to the text and its potential target readers, does what the text desires of its ideal monolingual reader: he or she displays "active engagement with the horizons of the culture in which these terms have meaning" (Ashcroft and Griffiths and Tiffin 1989/2002: 64). (WRIGHT, 2010, p. 33)

Logo, o tradutor deve tentar criar essa mesma lacuna em sua tradução e assim tentar dar ao seu leitor, seja ele monolíngue ou bilíngue, a mesma experiência de ausência que essa lacuna causa no leitor do texto original.

A quarta e última proposição defendida por Wright é a de que "o tradutor deve estar ciente de que o escritor exofônico pode levar sua língua adotada para além de sua função comunicativa." (WRIGHT, 2010, p. 33)¹²⁶ Com relação a essa afirmação, Wright defende que existe um equivalente literário ou cultural da interferência da língua nativa, termo da linguística. Essa interferência se caracteriza pelo fato do autor exofônico ter experienciado sua "infância linguística" em outro lugar/outra língua. Isso causa uma hipersensibilização a significantes e significados e sua relação artificial e autoritária. Segundo ela, o autor exofônico "investiga a fisiologia da(s) língua(s), movendo a linguagem além de sua função comunicativa para um contexto em que os signos linguísticos ditam o que é significado, ao invés de significados ditando a escolha de signos linguísticos"¹²⁷ (WRIGHT, 2010, p. 33-34). Assim, essas relações arbitrárias são quebradas pela visão do autor exofônico, trazendo algo de novo para a língua adotada pelo autor. Esse algo novo pode não necessariamente ser uma adição, mas uma lacuna, uma falta. Diversos fatores identificam um texto exofônico, muitas

¹²⁶ *The translator should be aware that the exophonic writer may push his or her adopted language beyond its communicative function.*

¹²⁷ *investigate the physiology of language(s), moving language beyond its communicative function into a realm where linguistic signs dictate what is signified, rather than signifieds dictating the choice of linguistic signs.*

vezes truncado, feio, cheio de “erros” e imagens estranhas, que não se encaixam, que deixam o leitor nativo com uma sensação de estranheza, defamiliarização. Os textos exofônicos escritos em alemão desconstruem ideias pré-concebidas de língua, destrincham e examinam de perto expressões idiomáticas, a gramática e a etimologia da língua alemã, além de referências ao extra-linguístico, relações de poder e elementos ideológicos da língua. Essa abertura do alemão a novas identidades só enriquece sua tradição e sua cultura literária. Assim, a leitura de textos exofônicos enriquece nossa percepção e nossa experiência com todo o tipo de texto, literário ou não, “ao fazer o leitor perfeitamente ciente da relação de tensão entre o texto fonte e a língua fonte.”¹²⁸ (WRIGHT, 2010, p. 36). Os textos exofônicos, e seus autores, fogem da ideia romantizada de que seriam uma ponte entre culturas, entre mundos, entre línguas. O autor exofônico, e seu texto, criam, em contrapartida, um abismo maior, que só quem se abre para as diferenças e se sensibiliza linguística e culturalmente consegue minimamente vislumbrar, nunca de fato atravessar. O tradutor desses textos deve manter esse abismo, ou esse rio sem pontes, relacionando com sua própria experiência de falta e lacuna ao ler tais textos.

A reflexão de Wright sobre a tradução da exofonia, porém, não termina aqui. Na realidade, ela vai guiar o meu processo de tradução feito nesse trabalho. Utilizarei agora as considerações feitas em sua tradução experimental e comentada da prosa curta “*Porträt einer Zunge*” [retrato de uma língua] (incluída no livro de ensaios de Tawada *Überseesungen*), onde, na introdução, defende o uso do termo “exofonia” e sua estratégia e escolha de tradução para o texto de Tawada, exofônico por excelência. O caso de Wright se difere um pouco do meu pela natureza do texto de Tawada a ser traduzido. No caso de Wright, é o clássico gênero textual de Tawada, uma mistura de conto e ensaio sobre língua, que possui como temática central a própria língua, que já está no título. No caso de *Etüden im Schnee*, o maior romance da autora, bastante recente e com abordagens de cunho político, algumas questões levantadas por Wright e, de certa forma, ao longo do presente capítulo e do anterior, não serão aplicadas diretamente na tradução. Diferindo um pouco de outros textos da autora, *Etüden im Schnee* no nível formal não se parece tão “tawadiano”, mas é no estilo, que vai muito além da superficialidade da língua, que veremos suas idiossincrasias. Além disso, é importante apresentar algumas teorias e metodologias de tradução e como se encaixam ou não no caso em questão. Para isso, utilizarei largamente o texto de Wright para apoiar minhas decisões tradutórias e estabelecer a linha a ser seguida. Wright propõe uma “*thick translation*”,

¹²⁸ *by making the reader acutely aware of the relationship of tension between the source text and the source language [...]*

conforme Appiah, que se trata de um encontro, um diálogo, entre as propostas de “*visible translation*” de Nabokov, e a teoria de Lawrence Venuti que advoga por uma tradução que chame atenção para o estranho, a *otherness*, e deixa o leitor da tradução ciente de seu status de tradução. Entretanto, a teoria de tradução que será a base da reflexão da autora (e da minha, no caso do presente trabalho) é a de Estilística da Tradução. Essa escola, bastante recente, propõe uma visão cognitiva da tradução, incluindo o processo muitas vezes negligenciado da leitura. Esse processo, entretanto, não é visto como um processo separado, que segue uma ordem linear cronológica de tempo considerando-se o processo de tradução de fato. Segundo Wright (2013):

At this juncture it is important to emphasize that there is no clear dividing line between stylistic analysis and the process of translation. Reading style does not end as soon as the translator puts pen to paper, as some translation theorists have suggested (cf. Bassnett and Lefevere 1998:60, Diaz-Diocaretz 1985:21). Such a notion of “temporal sequencing” (Boase-Beier, 2006a:31) would imply that one carried out the stylistic analysis phase of the translation process “until a meaning is got at” (ibid:32) and subsequently translated. This in turn would imply that meaning is an inherent, unchanging property of a text, a view that is rejected by contemporary stylisticians and indeed by most schools of literary critical theory. My understanding of the stylistic analysis phase of the translation process is that it constitutes an initial period of sensitization to the style of the text and to the effects that this style has on the reader. (WRIGHT, 2013, p. 27)

A definição de leitura, dentro dessa teoria, envolve estar alerta aos temas, reviravoltas e à alma do texto. Essa leitura, assim, influencia o tradutor em seu processo, e como aponta Wright, está presente antes, durante, e depois do processo. A definição de leitura nesse contexto propõe estar alerta ao texto e suas diferentes direções e sentidos possíveis assim, a estilística contemporânea considera, em maior parte, o processo de leitura e o que fazemos durante esse processo (STOCKWELL, 2002 p. 2). Essa aplicação e diálogo da estilística e dos estudos e tradução foi feita inicialmente por Jean Boase-Beier, que considerou as diferentes maneiras como o leitor constrói sentido a partir de um texto, e as implicações disso para o processo de tradução.

De modo geral, as características estilísticas de um texto são representativas da mente do autor, e a chamada “mente” do autor implica, por sua vez, diferentes noções de contexto. Aqui, o contexto não inclui somente o passado biográfico do autor, mas outros elementos. Boase-Beier afirma que a poética cognitiva, teoria que faz parte da grande teoria estilística, apresenta uma abordagem de leitura que

takes pragmatic, contextual, mental and emotional aspects into account. [...] To some extent it could be argued that all modern stylistics (like all modern linguistics and all contemporary literary theory) is cognitive, in the sense that there is no longer an emphasis on the purely textual, if indeed there ever was. (BOASE-BEIER, 2014, p. 242)

Essa teoria leva em consideração o processo mental de leitura e a construção do estilo e do autor a partir de elementos textuais. O fato de a leitura e a sensibilização ao texto serem tão importantes para essa teoria vem do fato de que, para essa poética o contexto não é somente o passado do autor, elementos biográficos, e sim, segundo Boase-Beier (2014), uma criação ativa da mente do autor. O contexto, conforme Oatley (2003, p. 161) é também um construto da mente do leitor, assim o estilo e o contexto de um texto são construídos através dos processos de leitura, mais do que por elementos externos aos processos, para ele o texto não é autônomo, e sim construído a partir da relação estabelecida entre um escritor e seu(s) leitor(es). Esse mesmo contexto, no processo de leitura e tradução envolve, segundo Stockwell, leva em consideração “contextos culturais, linguísticos, artísticos, específicos, receptivos, idiossincráticos e pedagógicos.”¹²⁹ (STOCKWELL, 2000, p. 22) Assim, justifico o primeiro capítulo dessa dissertação, que apresenta a autora, sua obra e sua visão de leitura e de tradução, pois considero, baseando-me nos autores e teorias mencionados, que essas informações são importantes para a tradutora, assim como os leitores da obra e, mais especificamente nesse caso, para os leitores desse texto, e essas informações construirão o estilo do texto, isto é, o de Yôko Tawada, a minha tradução, e o texto dessa dissertação que a acompanha e busca defendê-la.

Essa importância colocada no processo de leitura transfere importância a, talvez, o seu leitor mais ativo, o tradutor. As diferentes interpretações que podem surgir de um mesmo texto, de um mesmo modelo/ forma linguística são muito ricas para o estudo da leitura e da tradução, e a tradução muito evidencia essas múltiplas interpretações. Aí a interpretação e os sentimentos causados no tradutor, como leitor, são centrais à teoria. Segundo Wright, novamente, citando Bose-Beier:

The reader of the target text should have the opportunity to experience a similar range of cognitive effects to the ones I experienced when reading the source text. When translating, then, it is the range of effects created by weak implicatures – weakly implied aspects of meaning inferred by the reader, who assumes that they were intended by the text (cf Boase-Beier 2006a:40) that I strive to translate, rather than the formal features in the source text from which these effects emanate. There is no guarantee that the range of effects I intend and the range of effects the reader finds in the translation will coincide, but I can nonetheless attempt to create a text in which a plurality of effects are in play. (WRIGHT, 2013, p. 29)

Assim, nessa visão de tradução, o input criativo do tradutor se relaciona com o estilo do texto original, respeitando ambos os processos ao manter o estilo do autor ao mesmo tempo em que permite ao tradutor ser ativo no processo criativo, baseando-se em suas interpretações e sensações no processo de leitura do texto. Nesse ponto, faço conexão com

¹²⁹ *cultural, linguistic, artistic, purposive, receptive, idiosyncratic and pedagogic contexts*

Hermans (1996) que considera a voz do tradutor na narrativa traduzida, bastante ignorada inclusive pelos estudos de narratologia, que desconsideram a interferência do tradutor na criação do narrador. Para ele, a ilusão da transparência, tão presente nos estudos de tradução, acaba por causar um tratamento e análise da narrativa que ignora a voz do tradutor no produto final da tradução (HERMANS, 1996, p. 27). Argumentando a favor de uma maior visibilidade desse tradutor implícito no texto, considera que a voz desse tradutor se manifesta primariamente em três casos que ele chama de “auto-contradição performativa”¹³⁰, nos quais o tradutor se coloca através das fissuras no texto que surgem a partir de a) diferenças mais acentuadas entre o público-leitor do original e de sua tradução b) casos de auto-referenciação e reflexão muitas vezes com uma forte característica de metalinguagem, que quebram com a suspensão da descrença do leitor, ao ser lembrado de que aquilo que está lendo é, de fato, uma tradução (como é o caso, muitas vezes, de Tawada), e c) uma “hiperdeterminação contextual”¹³¹, em que o tradutor, mesmo que não necessitando intervir e tendo como objetivo apagar sua voz, acaba por se inserir no texto. De forma geral, a voz do tradutor implícito – o proposição de Giuliana Schiavi (1996) para contrapor o autor implícito – é considerada invisível, ou escondida atrás da voz do narrador, mas há instâncias em que essa voz vem à superfície. Essa visão da tradução como múltipla que, segundo Hermans “sempre deixa pontas soltas, é sempre híbrida, plural e diferente”¹³² (HERMANS, 1996, p. 45) está em consonância com Wright e os outros autores que consideram a importância o processo de interpretação e compreensão do tradutor, seja cognitivo ou cultural, para o texto traduzido. Nesse ponto questiono: Como será a voz de um tradutor que, traduzindo para sua língua materna, deve manter a voz de um autor exofônico? Wright coloca que a tradução de textos em prosa raramente dá ao tradutor tanta liberdade, mas Tawada, com seus textos sensíveis à superfície da língua, aproxima seu tradutor de uma tradução poética, o que permite um espaço criativo maior. Aqui, o tradutor se coloca no texto, e o leitor da tradução pode inferir um corpo e um estilo do tradutor. Segundo Wright, no momento de sua tradução:

I had moved from Europe to Canada and then – more significantly in terms of the alienation I experienced – to the United States. Tawada’s studied ethnographic gaze – the simulated alienation after the fact – spoke to me as I experienced my own first-contact situation, keenly aware on a daily basis of my otherness as a Brit in the Midwest of the United States. This very personal identification with Tawada’s text also found its way into the translation. Despite the inclusion of this personal response, the translation was never intended to be an exercise in narcissism. Rather, it aims to be a protocol of how a translator encounters a text. In more technical

¹³⁰ *Performative self-contradiction*

¹³¹ *Contextual overdetermination*

¹³² *Translation always leaves loose ends, is always hybrid, plural and different.*

language, my translation-with-commentary is the result of a contextualized stylistic approach to the translation of “*Porträt einer Zunge*”. (WRIGHT, 2013, p. 26)

Aproximo a reflexão novamente a Wright, ao afirmar que minhas experiências e identificações com Tawada tiveram um impacto sobre a maneira como a vejo e como leio seu texto. Obviamente, isso influencia minha tradução e, ousaria dizer, influenciou inclusive a escrita desses capítulos. Como já disse antes, essas informações contextuais de Tawada e, como discutimos nesse capítulo, da exofonia em sua obra, são imensamente importantes na criação do corpo do autor, e através deste, do estilo do texto.

No texto de Tawada citado anteriormente, “Tawada Yôko não existe”, a autora afirma que o “corpo do autor é construído a partir do estilo do livro” (TAWADA, 2007c, p.16). A Yôko Tawada que imagino a partir de textos críticos sobre sua obra, ensaios, contos e romances escritos por ela, assim como a Yôko que conheço de entrevistas e paratextos sobre sua obra, orientam a maneira como a vejo e, desta forma, criam a autora em minha mente, ocasionando em minhas interpretações para suas escolhas estilísticas e influenciando as minhas no processo de tradução. Ao apresentar a autora, sua obra, sua crítica, importância e contribuição para reflexões sobre escrita, tradução, e a fuga da língua materna, assim como o conceito de exofonia e uma defesa de minha visão de tradução, espero ajudar o leitor desse texto a visualizar o corpo da tradutora e, assim, compreender o processo que apresentarei no capítulo a seguir. A exofonia, de todas as formas como foi apresentada, o que ela é, o que não é, o que pode ser, está presente em toda a obra, está presente na leitura e na tradução do texto, está presente na minha visão de Yôko Tawada, e está presente no meu processo pessoal de leitura e escrita em outras línguas, além de evocar experiências familiares que me sensibilizam para uma multiplicidade de línguas e vozes em um texto. Espero, com isso, fazer jus a Tawada, que nos deixa experimentar o seu texto com tanta intimidade, e apresentar sua obra sob esse viés de uma literatura que não se deixa criar raízes e pré-definições, para a qual a maternidade da língua não é uma exigência para a criação literária.

3 EXOFONIA EM NEVE: ESCRITA EM LÍNGUA ESTRANGEIRAS E OS NARRADORES URSOS DE TAWADA

I suoni della nostra lingua erano attorno a noi, nella natura, nel bosco, nella risacca del mare, nel verso degli animali, nel rumore della neve che cade. Noi li abbiamo solo raccolti e pronunciati.
(Nuova Grammatica Finlandese, Diego Marani)

3.1 EM PELE DE LEÃO-MARINHO: A METAMORFOSE DA TRADUÇÃO

O processo de tradução de *Etüden im Schnee* difere em alguns aspectos de outras obras de Tawada. Sendo este o seu maior romance já publicado, gênero textual que não é o mais utilizado por Tawada, há, na tradução, algumas diferenças na abordagem que devem ser adotadas. São as características estilísticas relacionadas tanto à forma, quanto ao conteúdo e sua conexão com a exofonia, que chamam a atenção aqui. A estética de superfície de Tawada, no caso específico de *Etüden im Schnee*, será levada em consideração diversas vezes ao longo da análise, mas é importante ressaltar que tal característica não é líder absoluta em prioridade ao considerar a exofonia em tradução. É também na sua constante troca de focalização na narrativa, em suas metáforas, temáticas e escolhas que reside seu caráter exofônico no que foca uma tradução que visa, dentro de uma onifonia, ser exofônica.

O questionamento que se levanta aqui é: como ser exofônico dentro de sua própria língua materna? Esse é o desafio do tradutor, que deve procurar manter todos esses elementos exofônicos, como a ingenuidade, a etnologia fictícia, o jogo de superfícies, a estranheza, a desfamiliarização e o olhar de estrangeiro de Tawada sobre a língua alemã em sua própria língua materna, nesse caso, o português. É nas semelhanças entre os processos de escrita e tradução e nas pessoas por trás desses processos, Tawada e sua tradutora, que encontramos algumas pontes para encontrar soluções.

É importante mencionar nesse ponto algumas questões biográficas que, como tradutora, influenciam minha leitura de Tawada e minha escrita. O processo de conhecer Tawada através do romance em si e de outros textos da autora foi um aprendizado devastador, assim como acredito que o é para outros tradutores e críticos de sua obra. A abertura que Tawada oferece para diversas interpretações, diversas vozes e sotaques em sua obra dá margem, de certo modo, a sua tradutora, de trazer à tona, no meu processo de tradução, a minha experiência pessoal e as diversas vozes e sons que me formaram, principalmente as

duas culturas principais que representam minhas duas infâncias que coexistiram, em sua maior parte, pacificamente: a alemã e a brasileira.

Como tradutora do inglês, tenho os deslocamentos por essa língua e cultura e os múltiplos desdobramentos provenientes desses contatos devem ser levados em consideração. Assim, na escrita me identifico em um nível pessoal e profissional com a exofonia, por praticar a escrita exofônica nesses dois níveis, também no literário. Isso me aproxima de Tawada, e assim como Tawada inspirou a outros autores exofônicos, como Hideo Levy, a escrever dentro da exofonia, ela me inspira também. Não só a mim, entretanto, pois, como já vimos, outras tradutoras de Tawada já manifestaram a inspiração que retiram da autora e de seus textos nessa escrita em zona cinza, em deslocamentos, em exofonia. Assim, a tradutora se localiza no entre-lugar ou entre-mundo que há no caminho da exilografia onifônica à exofonia. O tradutor está praticando, portanto, a exilografia onifônica, pois escreve em sua língua materna as palavras de Tawada que é, por definição, exofônica. É no constante movimento entre a língua materna do tradutor, a língua estrangeira de Tawada e o alemão e o português que se encontram nesse processo que se dá a tradução exofônica de *Etüden im Schnee*.

A tradução não é, porém, isolada na questão linguística. As temáticas de deslocamento, de diferenças culturais e linguísticas que são tão caras à Tawada, se refletem na experiência pessoal da tradutora, que já passou por processos semelhantes. A escrita sobre mães e línguas maternas, muito tematizada por Tawada em *Etüden im Schnee*, toca um ponto sensível, e realça uma parte da nossa relação com a língua materna. Aqui Tawada traz novas possibilidades de ver a maternidade e as relações entre os diferentes seres, entre diferentes culturas e línguas, e o faz com um lirismo capaz de transformar um texto sobre o frio em um texto sobre o que há de mais humano dentro de nós; transformar um texto sobre animais em um texto sobre pessoas. Aqui busquei me colocar de forma bastante explícita no meu processo de tradução e na análise dele, pois acredito que, conforme vimos em Wright (2010), os processos cognitivos do escritor assim como os do tradutor devem ser levados em consideração e influenciam as diversas leituras e conseqüentes possibilidades tradutórias do texto.

Tawada abriu para mim, a tradutora, um mundo multilinguístico novo, com influências do russo e do japonês, além de referentes culturais da história da Alemanha no século XX, de lendas sobre ursos e outros animais, do mundo do circo e da política. A autora, assim, acaba por nos introduzir mais uma infinidade de novos conceitos, visões de mundo, um novo sistema linguístico e de pensamento que acaba por expandir as possibilidades de leitura e

tradução de sua obra, mas que permanecem no nosso entendimento de línguas e culturas e em especial, da escrita exofônica. No estudo de tudo o que engloba Yôko Tawada, acabei eu mesma por encontrar outros interesses, outros caminhos e aprendizados, outras visões de mundo. Sua forma de escrita influenciou não somente minha tradução, mas também a escrita do presente trabalho. Porém, a relação autora e tradutora não é de todo pacífica.

Como vimos, Tawada tem uma visão de tradução que concede, de certa forma, a seu tradutor uma liberdade criativa, por não colocar o original com status de precedência ou mesmo de majestade. Entretanto, como vimos na citação que abre esse trabalho, Tawada tematiza o papel do editor e do tradutor como os insetos cujos “líquidos nojentos” transformariam seu néctar – seu texto – em flor – em tradução. A autora vê, no romance, os editores, tanto no sentido clássico, como é o caso da primeira parte, quanto os chefes do circo na segunda parte e os diretores do zoológico na terceira, com certa desconfiança. São todos figuras masculinas, o que sinaliza algumas características de sua obra levantadas anteriormente. É no atrito entre sua absoluta abertura ao potencial artístico e criatividade do tradutor e da tradução de sua obra e a sensação de posse, de alma do texto, que está a tradução para Tawada. É nesse atrito também que se encontram minha leitura e meu processo tradutório. Assim, é o constante embate entre uma fidelidade, que considero inalcançável ou até mesmo desnecessária, e a criação artística e liberdade do tradutor como leitor e criador. É nesse embate e nesse atrito que me localizo e busco, assim, ao mesmo tempo fazer jus à escrita de Tawada e a seus diversos mundos, sendo assim um *monogaki* desse *mononoke* que é Tawada, mas também me colocar no texto e na tradução dele. Nas partes a seguir, pretendo apresentar esses embates e atritos e o processo de se colocar neles, assim como a tentativa de fuga desse diferente. Com a leitura da tradução de *Etüden im Schnee* para o inglês, intitulada *Memoirs of a Polar Bear*, busco expandir minhas possibilidades de tradução ao contrastar com as decisões tomadas por outra tradutora de Tawada, triangulação que considero enriquecedora para a leitura e tradução da obra.

3.2 JAPONESA EM PELE DE URSO: HABITANDO A LÍNGUA HUMANA

Após apresentar uma introdução à obra de Tawada e sua crítica, sua visão de escrita, tradução e da exofonia, e com base nas teorias de tradução mencionadas, busco aqui analisar a obra a partir de sua tradução, identificando e discutindo elementos exofônicos em *Etüden im Schnee* e no processo de tradução do romance.

Como um panorama geral, é importante apresentar o romance tanto em questão técnica quanto na sua temática e enredo. O romance *Etüden im Schnee* foi publicado em 2014 pela editora *Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke*¹³³ é composto por 312 páginas e se estrutura em três partes distintas: *Evolutionstheorie der Grossmutter* [Teoria da evolução da avó], que segue a avó de Knut, que vive em Moscou em meados da década de 1980. A segunda parte, *Der Todeskuss* [O Beijo da Morte], com foco na treinadora de Toska, mãe de Knut e artista circense, e a terceira parte, *Im Andenken an der Nordpol* [Em memória do Polo Norte], narrada pelo filhote Knut, nascido no zoológico de Berlim em 2006. No romance, Yôko Tawada dá voz a três gerações de ursos polares migrantes, colocando esses narradores em uma posição humanizada, em que são intelectualizados, capazes de escrever e ver o mundo de forma crítica, mas sem negar o lado animal e sem apagar o ponto de vista único que esse lado traz. A prosa de Tawada confunde o leitor, pois por vezes não se sabe quando o narrador é de fato um urso polar que caminha por entre os humanos sem estranhamento nenhum da parte destes, ou se é um urso polar que roubou a alma de um ser humano, vivendo em um mundo surreal onde ursos, humanos e outros animais convivem e se relacionam diariamente.

O livro traz três pontos principais: uma ursa polar escritora e artista circense, avó de Knut, que migra da Rússia para a Alemanha Ocidental, depois para o Canadá e para a Alemanha Oriental, onde tem sua filha, Toska, também artista circense, que por fim dá a luz a Knut, que foi rejeitado pela mãe. O romance narra essas três gerações de ursos polares sem lugar fixo, migrantes, e seu estranhamento com o mundo dos humanos e com outros animais. Os três focalizadores são celebridades em seus próprios mundos, a avó com a escrita, Toska com a arte circense, e Knut como a celebridade que o é só por existir. Knut, criticado pelos outros animais do zoológico e por sua própria mãe biológica, não precisa fazer nada para sobreviver, somente existir, causando uma crise existencial que é o principal foco da terceira parte do romance. Segundo a própria Tawada, em entrevista¹³⁴ para a revista NY Times “One thing that interested me was that Knut’s mother had been a performer, but Knut didn’t have to

¹³³ A escolha de editora de Tawada e sua relação próxima com ela não deve ser ignorada. Como estudante nos anos 80 em Hamburgo, Tawada tinha um livre trânsito no ambiente acadêmico e em nichos literários. Segundo Rivka Gachen, em sua entrevista com Tawada: “She enrolled officially in the mid-1980s and met her German publisher, Konkursbuch, a small, brainy press that is otherwise known for publishing thrillers and high-end lesbian erotica. Konkursbuch published her first work, in a bilingual edition, in 1987, and she has stayed with that press ever since. Her first publication in Japan wasn’t until four years later.”

¹³⁴ A obra *Etüden im Schnee*, de 2014, é bastante recente e ainda não figura na fortuna crítica de Tawada, que tem como foco maior seus ensaios, contos e poemas. Por essa razão, me utilizo de duas entrevistas que oferecem insights e outras visões sobre o romance, tanto da autora como de sua tradutora norte-americana.

perform — and yet he still performed. He really played to the crowds”¹³⁵. Tawada visitou Knut no zoológico de Berlim, e o uso extensivo da imagem do urso para fins de ativismo ecológico e político a fez pensar nas implicações de deixar um urso contar sua história. Aqui uso a palavra no masculino, mas são as ursos, a avó e Toska, que criam diversas relações com o feminino e com a imagem de mãe e, assim, com a imagem de língua materna, e Knut expande essa discussão ao considerar seu treinador, Matthias, sua verdadeira mãe.

Rivka Galchen, em entrevista com Tawada, resume de forma bastante abrangente a relação de Tawada com o mundo animal e, especificamente, em *Etiiden im Schnee* (traduzido para o inglês como *Memoirs of a Polar Bear*):

It struck me that you can be offended by an animal only if you take it seriously, as you would a human. Tawada has written most often about foreigners and outsiders, but also about people who metamorphose into animals (“The Bath”) or have intimate relations with people suspected to be animals (“The Bridegroom Was a Dog”). [...] In “Memoirs,” when a polar bear walks into a bookstore or a grocery store, there are no troubles stemming from a lack of opposable thumbs. As with Kafka’s animal characters, we are freed to dislike them in the special way we usually reserve only for ourselves.¹³⁶

O livro, assim estruturado em três partes distintas com três narradores distintos, poderia representar, de certa forma, três fases distintas da própria autora. As vozes dos narradores nas três partes são bastante diferentes e se mostram bastante significativas e representativas da obra da autora. Na primeira parte, a avó de Knut, autora de uma autobiografia que se torna um best-seller, se envolve com outros animais, com outros seres humanos, visita conferências, anda em meio a um ambiente humano, mas onde não sabemos ao certo qual é sua posição nesse mundo. Há momentos em que sua posição como urso é mostrada, outros em que poderia ser uma humana. A primeira parte também tem inserções da autobiografia de sua mãe, que ajudam na confusão ao tentar compreender quem é de fato o narrador da história, se é um humano, e se a história é a história principal que está sendo contada ou se seria a história dentro da história, no caso, a autobiografia. A primeira parte, narrada pela avó, é repleta de referências à escrita, a línguas, ao aprendizado de uma língua estrangeira e à sensação de estranhamento que um estrangeiro sente quando está em um lugar novo. Essas características serão todas apontadas na análise que segue.

Na segunda parte, a mãe de Knut, Toska, aparentemente não tem voz, isto é, sua história é toda narrada por sua treinadora, que relata não somente sua relação com Toska e o

¹³⁵ GALCHEN, Rivka. The Profound Empathy of Yoko Tawada. **New York Times**, Nova York, out. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html>> Acesso em: 5 de dezembro de 2016.

¹³⁶ ibidem

treinamento dos ursos, mas também sua própria história, fazendo assim também, de certo modo, uma reflexão autobiográfica. É somente ao final do capítulo que descobrimos que Toska é quem escreve a história de sua domadora, Ursula, pois roubou sua alma ao representarem o beijo da morte no palco do circo. Assim, a urso rouba a alma de sua domadora e escreve tanto uma descrição da relação das duas e da criação do ato que apresentam, quanto uma biografia de Toska sob o olhar de sua domadora. É interessante notar aqui que Toska é a única dos três ursos que não conta sua própria história. Apesar de contá-la, como descobrimos ao fim, contou sua história agindo através dos olhos e da alma de outra pessoa, de um ser humano.

O ato de contar em primeira pessoa sua história é bastante importante para o caso da avó e de Knut; Toska, no entanto, vemos refletida pelos olhos de sua treinadora, como se ela fosse um entre-meio entre o velho e o novo, entre a avó, uma urso viajante, com auto-suficiência, voz, trânsito na sociedade, e Knut, nascido no zoológico, órfão, sem mãe e sem nunca em toda a sua vida ter saído do local onde nasceu. Knut, em dado momento do livro, é criticado por falar de si mesmo na terceira pessoa, após ter aprendido que a palavra Knut se referia a ele. A partir desse ponto, aprende a usar a palavra *ich* [eu] para se referir a si próprio. Tem-se, assim, novamente o narrador urso rompendo com a superfície da língua, como é o costume de Tawada. A situação de Knut, na realidade, é o ponto de chegada da história, mas também seu ponto de partida, pois Tawada usou sua história e suas frequentes visitas ao zoológico de Berlim para ver o urso-celebridade como inspiração para escrever o romance. O que mais lhe chamou atenção na época foi a relação de Knut com seu cuidador, Thomas Dörflein (Matthias, no romance), e a terceira parte do livro explora isso, estabelecendo vários momentos de conexão e reflexão de Knut sobre a maternidade, tema que já veio sendo debatido com mais veemência na segunda parte do livro.

De forma mais geral, conectando o romance a elementos políticos e externos a ele, podemos dizer que Tawada brinca principalmente com a noção de minoria étnica ou de literatura de minorias, quando a autobiografia da avó de Knut é considerada literatura de minoria étnica, ressaltando aqui a alteridade, que é muito tematizada na obra. Novamente, segundo Bernofsky, em entrevista, o romance se resume a:

It is about human otherness and the othering of people of various races and ethnicities. To me, this book is all about race. Knut goes to a party and someone touches his hair — a microaggression. The writer is walking around Berlin, and she is boiling, because it is so hot, and everyone keeps walking up and saying, “Aren’t you freezing? It’s so cold here.” And that too is a microaggression — Tawada is

translating this phenomenon into interspecies relationships, but I think she is really talking about how we humans other others. (BERNOFSKY, 2016)¹³⁷

Ao longo do livro, os três ursos polares relatam suas experiências como imigrantes, como diferentes. Raramente esses ursos têm uma forma de comparação com sua própria espécie, transitando em um mundo onde os contornos são difusos, mas as diferenças latentes. Ao utilizar o animal, Tawada dá conta de tematizar o estrangeiro, o estranho, e as diferenças entre nós. Juntamente com a temática da raça, da alteridade, das diferenças, Tawada utiliza o plano de fundo político da Alemanha dividida como uma metáfora para a divisão ainda presente nas mentes de todos, incluindo divisões de gênero, de nacionalidade, de mundo. É Knut que, ao final do romance, em conversa com um personagem fantasma chamado Michael (com alusões bastante explícitas a Michael Jackson), afirma, ao questionar sua vontade de ir além dos muros do zoológico onde vive: “Meu anseio pelo mundo além do muro: não seria essa uma prova de que eu era um berlinense? Quando nasci, o muro de Berlim já era parte da História, mas muitos berlinenses ainda trazem consigo um muro em seu cérebro, que separa o lado esquerdo do direito” (TAWADA, 2014, p. 304)¹³⁸.

Assim, através de suas acrobacias, sejam elas circenses, ou da escrita, que é vista pela avó de Knut como uma acrobacia em si, Tawada utiliza seus narradores ursos que transitam por diferentes países, situações políticas, contextos históricos, circos, zoológicos, livrarias, festas, conferências, interagindo com diferentes espécies animais e com representantes da espécie *Homo sapiens*, que Ursula, treinadora de Toska, tem tanta vergonha de representar, e apresenta, através de extensiva pesquisa histórica e científica, a proposição de que a cognição dos animais não nos é tão distante quanto pensávamos, e que ler a poesia pelos olhos de um urso polar pode ser uma experiência de alteridade que extrapola nosso mundo e, mais importante ainda, desacomoda seu leitor. Desta forma, atinge seu objetivo de, por meio da diferença, apontar semelhanças e propor a visão de um urso para abordar questões humanas.

É importante mencionar que o livro possui um *partnertext* em japonês, intitulado *Yumi-no-renshuusei* [Aprendiz na neve]. Tawada possui, em sua maior parte, uma obra independente nas suas duas línguas principais de trabalho, o japonês e o alemão, mas há algumas instâncias em que a autora cria esses textos irmãos, que são lançados em edições

¹³⁷ BERNOFSKY, Susan. Susan Bernofsky Walks the Tightrope: An Interview About Translating Yoko Tawada’s “Memoirs of a Polar Bear”. Entrevista por Susan Sobelle. Los Angeles Review of Books. 9 de novembro de 2016. Disponível em: <<https://lareviewofbooks.org/article/susan-bernofsky-walks-the-tightrope-an-interview-about-translating-yoko-tawadas-memoirs-of-a-polar-bear/>> Acesso em: 13 de março de 2017

¹³⁸ “*Meine Sehnsucht nach der Welt hinter der Mauer: War das nicht ein Beweis dafür, dass ich ein Berliner war? Als ich geboren wurde, war die Berliner Mauer schon ein Stück Geschichte, aber viele Berliner trugen noch eine Mauer im Gehirn, die die rechte Hälfte von der linken trennte.*”

bilíngues. Inicialmente pensado para ser traduzido do japonês ao alemão, o projeto foi abandonado e Tawada decidiu reescrevê-lo em alemão do zero. Infelizmente, por não haver tradução dessa obra para outras línguas, não foi possível fazer uma comparação mais detalhada das duas obras, mas pela informação que nos é dada por Matsunaga (2011), o livro também retrata três diferentes gerações e vozes de ursos polares migrantes. Segundo Susan Bernofsky, tradutora principal da obra de Tawada para o inglês, em entrevista para o *LA Review of Books*:

She is now self-translating; with *Memoirs of a Polar Bear*, she wrote the book completely in Japanese and then in German and *New Directions* said to her, “The Japanese is the original, so we should translate it into English from the Japanese?” And she said, “I have already moved the book from an Eastern language to a Western language for you, so if you translate the German, it will be closer to my intention.” This goes against all conventional wisdom in translation. She knows a lot about translation, and she knows that translation transforms books, and she is one of those authors who embraces that. She will tell you as her translator: “Okay, I understand that this language play is not going to work in any other language — go make a language play of your own.” She knows that her translators are continuing the writing of the book in the other language, and she enjoys that. She is always about the group project. (BERNOFSKY, 2016)

Novamente, reitero a liberdade que Tawada fornece aos seus tradutores a partir de sua visão bastante libertadora de tradução. Sendo assim, reconhece que, ao fazer a tradução de sua obra do alemão para o inglês e, no caso desse trabalho, para o português, estamos aproximando duas línguas ocidentais, cuja aproximação ela já facilitou ao escrever a obra diretamente em alemão. Na citação que abre esse trabalho, em que a avó compara o processo de tradução ao da feitura do mel e pretende escrever seu texto diretamente na língua alemã, para não correr o risco de ter seu texto “forçado a se adaptar às políticas de seus editores” (TAWADA, 2014, p.67), vemos uma visão de tradução que não necessariamente se confirma na abordagem da autora para com o processo de tradução e com os tradutores de sua obra.

Um projeto futuro envolveria uma parceria com estudos de literatura japonesa para fazer uma análise comparativa das duas obras. Por ora, apresentar a existência dessa outra obra-irmã e suas semelhanças, reforçam o processo de escrita de Tawada, que envolve a auto-tradução mas que não a segue nas noções clássicas, visto que a autora não conseguiu, de fato, se auto-traduzir de um texto já publicado ou escrito. Esse fato dá destaque à noção de Tawada de escrita e tradução, e que não somente a temática, o enredo de um texto, mas também a linguagem e a superfície da língua devem ser levadas em consideração nessa transposição artística. Isso acaba, no caso de Tawada, impossibilitando a tradução e fornecendo ao leitor de Tawada um novo texto, inteiramente novo, mesmo que o enredo dos dois romances seja, efetivamente, o mesmo. Assim, talvez o texto resultante em português possa estar em

companhia desses outros irmãos, no que são versões de diferentes *monogaki* para um *mononoke* similar. Este fato acaba por enfatizar mais ainda a ideia da tradução como recriação e não simplesmente como um processo de decodificação de uma língua para outra, pois, como já vimos, a própria autora considera o processo tradutório como algo muito mais complexo.

A recepção de *Etüden im Schnee* foi bastante positiva. Tawada foi convidada para diversos eventos relacionados ao livro e o romance recebeu críticas aclamadas de diferentes revistas literárias. Um dos poucos romances da autora, e seu maior até agora, a temática e a estrutura do livro chamam a atenção de críticos de diferentes áreas. Em novembro de 2016 foi publicada a tradução para o inglês, *Memoirs of a Polar Bear*, por Susan Bernofsky, que foi recebida positivamente pela crítica.

Estudos e sonatas em neve

Os desafios que Tawada nos impõe com sua obra já se apresentam no título. *Etüden im Schnee. Etüden*, do francês *étude*, seriam estudos, a composição musical criada para exercitar habilidades específicas em um instrumento solo. Em português, abrem-se múltiplas interpretações, pois a palavra “estudos” não se refere somente à composição musical. Interessante notar aqui que o título em alemão forma a abreviação E i S, EIS, que em alemão significa gelo. Como já vimos, Tawada presta especial atenção à superfície da língua e utiliza essa superfície como parte principal da estética que constrói em seus textos. Tendo isso em mente, é difícil não interpretar essas escolhas, como a do título, como intencionais. Tal escolha impõe ao tradutor, que já encontra dificuldades extra-textuais na escolha de um título, ainda mais desafios. Até o momento, escolhemos o título de *Sonatas em Neve*, por considerarmos que o uso da palavra sonata¹³⁹, por ser esta tradicionalmente formada de três movimentos (assim como as três partes e os três narradores do livro), mantém assim a relação mais direta com a música, muito presente na obra. A palavra neve [Schnee] e a locução ‘em

¹³⁹ A escolha pelo termo sonata tem outras implicações, principalmente devido às diferentes partes/movimentos que compõe uma sonata, podendo ser feita uma relação com as três partes do romance. A sonata é dividida, no geral, em três movimentos: exposição, onde aparecem os dois temas principais, a tônica e a dominante, o desenvolvimento, onde os temas apresentados no primeiro movimento são desenvolvidos, e no qual muitas vezes ocorre uma quebra, um conflito, uma digressão do que se apresentava na exposição, em seguida, o terceiro movimento, chamado de recapitulação/reexposição, que retoma a exposição com pequenas alterações, de forma mais elaborada, seguindo na direção da conclusão da peça. A seguir, quando as três partes do romance são apresentadas e discutidas, é possível perceber a relação dos movimentos da sonata com os três “movimentos” de *Etüden im Schnee*. Uma análise mais detalhada dessas relações merece considerações mais extensas, mas é importante mencionar aqui esse esboço de uma relação e como o conhecimento da estrutura da sonata ajuda a embasar a minha escolha por esse termo em detrimento de “estudos”. Para uma descrição mais abrangente da história e dos diferentes tipos de sonata, consultar o dicionário *Grove’s Dictionary of Music and Musicians*.

neve’ que cria uma referência à expressão “claras em neve”, enfatizando também a estética de comida muito presente nessa obra.

A tradução de *Etüden im Schnee* utilizada para análise aqui é, em maior parte, retirada de um recorte da obra, selecionado para que se possa analisar mais de perto algumas questões sem perder o foco, e devido à extensão da obra. Apesar disso, traremos alguns exemplos de questões de tradução e exofonia retirados de outros momentos do texto, pois em alguns casos encontramos questões cruciais à discussão fora do recorte feito.

3.3. A PROFUNDA EMPATIA DE TAWADA YÔKO

A exofonia no romance *EiS* é presente nas características levantadas anteriormente, e algumas aprofundaremos mais adiante, mas algumas recorrentes merecem atenção aqui. Ao longo de todo o livro, vemos, de forma bastante tawadiana, as metáforas com a música e a natureza. Tawada mostra ter conhecimento de teorias musicais ao fazer referência a compassos, semi-colcheias, ritmos, etc. A autora conecta a música de forma bastante direta com a natureza ao escrever que “os pássaros bicavam do ar incansáveis semi-colcheias”¹⁴⁰ (TAWADA, 2014, p.12). Assim se mantém a referência à música ao longo das três partes do romance: a avó com suas incontáveis metáforas musicais, conectando a música à natureza; Toska e a conexão com a música no palco; e Knut, que cria uma íntima relação com Matthias através do violão que este toca e de outros elementos que reconhece ao seu redor.

Knut reconhece que os sons que o rodeiam, sons que estão acontecendo além de seu recinto no zoológico, no “lá fora” [draußen] que o urso tanto busca, são música que “já havia começado antes de seu nascimento, não terminaria quando ele morresse,”¹⁴¹ (p. 221) conectando então a história dos três narradores. Os sons do preparo da comida de Knut por seus cuidadores são descritos como formando uma sinfonia, que Knut intitula: “Comida para o pequeno urso” (p. 221).¹⁴² A referência à música também se encontra no título do romance e é por esse motivo que buscamos manter a referência com a escolha de tradução para *Sonatas em Neve*. A relação da música com a natureza ressalta a importância da natureza para a escrita de Tawada, especialmente se considerarmos que os narradores de Tawada nesse livro são todos animais, ursos polares. Assim, os animais têm uma relação mais direta com a natureza, algumas vezes demonstrando uma visão bastante neutra da mesma. Há também, ao longo do

¹⁴⁰ *Die unermüdlich Sechzehntelnoten aus der Luft herauspicken*

¹⁴¹ *Diese Musik, die schon vor seiner Geburt begonnen hatte, würde nach seinem Tod nicht enden.*

¹⁴² *Babyfutter für den kleinen Bären.*

romance, diversas referências à doçura, ao mel, ao açúcar. Para a avó e para Toska, o açúcar é utilizado para treiná-las para o circo, ao mesmo tempo em que Tawada utiliza o mel para fazer sua metáfora da tradução. Ao longo do romance, as temáticas da escrita, dos deslocamentos, não pertencimento e autodescoberta são frequentes e se entrelaçam para criar esse mundo confuso onde habita a mente de ursos polares. Esses ursos, por vezes antropomorfizados, por vezes totalmente animais, totalmente ursos, são quem nos guiam na história de Tawada, assim ressaltando a estranheza do mundo dos humanos e, de forma bastante tawadiana, do mundo dos alemães, europeus, ocidentais. Através dos olhos dos ursos, vemos o nosso mundo de forma diferente e, assim, Tawada cria sua etnologia fictícia.

A relação dos ursos com outros animais explicita uma relação que estrangeiros têm entre si, uma espécie de identificação de se estar longe das suas origens, de ser estranho em algum lugar. Por diversas vezes, os narradores ursos de Tawada encontram com outros animais, observam seu comportamento, conversam com eles, mas ao mesmo tempo se diferenciam dos mesmos. Knut, no zoológico, não consegue criar identificações com outros animais e se aproxima e mantém-se unido a Matthias, seu cuidador humano, sua mãe. Toska convive com outras espécies de urso no circo, espécies que representam diferentes lugares, como é o caso dos ursos panda, que são chamados por Pankov, o diretor do circo, de *Propaganda-Pró-Panda*, e do urso da lua que interage com Knut e que vem do extremo oriente.

Os ursos também transitam por questões humanas, por questões políticas: a urso avó que vive em exílio e questiona posições políticas de outros participantes das conferências das quais participa; Toska questiona a representação dos ursos no teatro e de seus nove outros ursos polares do circo, que fundam um sindicato e declaram greve; Knut lê o jornal diariamente e questiona a situação política do mundo e a queda do muro de Berlim. De certa forma, todos os três ursos se relacionam com outros animais, e com outros seres humanos, mudando o curso de suas vidas. É ao escrever sua autobiografia e participar de conferências que a urso avó chama atenção para si e precisa assim buscar o exílio. Da mesma forma, é através de sua relação com sua domadora Ursula e do beijo que trocam que Toska pode ver o mundo pelos olhos de uma humana e decide escrever sua história, escolhendo assim abandonar seu filhote, que será cuidado por outro mamífero, como ressalta no texto.

Na terceira parte, é por meio da relação de Knut com seu cuidador, Matthias, e outros humanos, como seu veterinário Christian, os jornalistas, e, por fim, com um ser fantasmagórico que explora os limites de sonho e realidade, Michael, (referência que Tawada faz a Michael Jackson) que o pequeno urso aprende sobre o mundo ao seu redor. Além disso,

a relação do urso com os seres humanos é mais estreita em Knut do que nas outras partes do romance. Tais relações e diferenças são a temática de toda a obra, e Tawada utiliza, em sonho e em realidade, em realismo e absoluta fantasia, as diferentes espécies para criar uma narrativa em que ninguém é exatamente o que é e em que as relações entre as pessoas e os animais são menos distantes do que poderiam parecer.

Das relações que Tawada tece em seu romance, podemos utilizar como exemplo as relações intertextuais com diversos outros autores e obras. Tawada faz referência direta a Kafka, com a avó que lê seus livros para aprender alemão e se identifica com o narrador rato de Josefina, a ratinha cantora, sua visita ao teatro para assistir a peça *A Gaivota*, de Tcheckhov, assim como quando Toska se recusa a participar da encenação da peça adaptada do poema épico *Atta Troll*, de Heinrich Heine, além da menção às leituras de Knut de autores como Oscar Wilde, Jean Genet e Yukio Mishima, havendo também outras referências à literatura japonesa, à cultura pop, à mitologia, etc. Tawada aqui cria uma relação intrínseca entre suas leituras, e seu passado, e sua interpretação dos tempos atuais. Seu texto é povoado de outros textos e a autora deixa esses textos na superfície, assim como aborda a língua e as diferenças entre culturas, além do aspecto político.

Quanto ao aspecto político, diversas vezes vemos as duas Alemanhas tematizadas, mas também as relações de fronteira. No circo da segunda parte do romance, os nove ursos polares que foram presenteados pelo governo russo são todos formados na academia de artes de Leningrado e possuem grande conhecimento e organização política, fundando um sindicato e entrando em greve. Toska é acusada por eles de furar a greve, sendo assim não aceita também entre seus pares. O circo e a performance são também temáticas abordadas em toda a obra, pois a avó, na primeira parte, vê o circo em todo lugar, afirmando que “toda conferência é um circo” e tem relações estreitas com o universo circense, assim como Toska, que tematiza diversas vezes a performance e o artista e as relações de poder dentro e fora do ambiente circense, e, finalmente, Knut, que considera suas aparições para os visitantes do zoológico como um show, uma performance.

A temática das estações do ano e dos ciclos naturais é muito presente na obra. Ao longo das três partes, os três narradores enfatizam a chegada das estações e as mudanças trazidas por ela, mudanças no seu humor e no seu corpo. Knut espera o tempo todo pelo inverno, enquanto que sua avó se surpreende com a chegada da primavera, descrita por ela da seguinte maneira:

O comichão não vinha da cera do ouvido, mas do pólen e do canto dos pássaros, que bicavam do ar incansáveis semi-colcheias. A primavera cor-de-rosa me surpreendia com sua chegada sem aviso prévio. Que tipo de truque ela teria utilizado para chegar

assim a Kiev, sem ninguém notar e tão rápido, com essa grande delegação de pássaros e flores? Será que já se preparava em segredo há várias semanas? Será que eu era a única que não tinha percebido, tão ocupada com o inverno que tomou posse de minha consciência? (ibidem, p. 12)¹⁴³

Aqui, novamente Tawada localiza seu texto e é na primeira parte do romance que ocorre o maior número de deslocamentos. Para participar de conferências, a ursa avó viaja por diversos lugares da antiga União Soviética e aqui Tawada cria a oportunidade de ressaltar esses locais da cultura que estudou. As estações, nesse caso a primavera, são importantes para os ciclos que Tawada cria ao longo do romance e, com a referência às estações, Tawada cria também uma presença maior da natureza e de seus processos no romance. No seguinte trecho, por exemplo:

A terra congelada derretia e chorava lamacenta. Das narinas irritadas se arrastava uma lesma em formato de muco. As lágrimas brotavam da mucosa inchada ao redor dos olhos. Com uma palavra: a primavera é tempo de luto. Alguns dizem que a primavera nos rejuvenesce. Mas quem rejuvenesce volta aos tempos de infância e isso pode machucar. (p.13)¹⁴⁴

As estações, tão mais importantes para animais como ursos polares, que dependem muito mais do frio e são muito mais resistentes ao calor do que seres humanos, são ressaltadas por Tawada, ao mesmo tempo que ajudam a tecer a narrativa até chegar ao inverno derradeiro de Knut, a neve que o leva embora, como veremos em seguida. Assim, Tawada tece sua narrativa com elementos do mundo natural e com a noção de ciclos, que se repetem e são necessários, criando uma forte relação entre as partes do romance e seus narradores.

3.3.1 Escritos de uma avó exofônica

O primeiro capítulo de *Etüden im Schnee* inicia com as memórias mais antigas da avó de Knut, que permanece não nomeada ao longo do capítulo, pois na segunda parte a treinadora de Toska ao escrever sua biografia escolhe chamar a avó como Mama-lia. Ao longo de toda a primeira parte, a percepção do leitor varia e por vezes não se sabe quem está narrando e em qual camada narrativa a história se encontra (entre o presente e a autobiografia,

¹⁴³ *Das Ohrjucken kam aber nicht etwa vom Ohrenschnalzen, sondern von den Pollen und dem Gesang der Vögel, die unermüdlich Sechzehntelnoten aus der Luft herauspiketen. Der rosa Frühling überraschte mich mit seiner unangekündigten Ankunft. Was für einen Trick hat er verwendet, damit er mit so einer großen Delegation von Vögeln und Blumen unbemerkt und so schnell Kiew erreichen konnte? Hat er sich schon seit Wochen heimlich darauf vorbereitet? War ich die Einzige, die das nicht mitkriegt, weil ich mich zu sehr mit dem Winter beschäftigt und der mein Bewusstsein in Besitz genommen hatte?*

¹⁴⁴ *Die zugefrorene Erde schmolz und weinte matschig. Aus der juckenden Nasenhöhle kroch eine Nacktschnecke als Nasenschleim heraus. Die Tränen quollen aus der geschwellenen Schleimhaut um die Augen. Mit einem Wort: Der Frühling ist die Zeit für Trauer. Manche sagen, der Frühling würde sie verjüngen. Aber wer jünger wird, kehrt zurück in die Kindheit, und das kann ihn kränken.*

representando o passado). Já de início, Tawada nos coloca, os leitores e, obviamente, a tradutora, em uma posição de estranhamento. Não há nada de muito desconcertante no aspecto formal, na grafia, na escolha de palavras, mas o aspecto já discutido aqui de *desfamiliarização* perpassa toda essa primeira parte. Talvez por ser o ponto de vista de um urso, uma extrapolação da visão de um estrangeiro sobre o país, a língua em que escreve, onde o estranho, o estrangeiro, está tão afastado que nem mesmo pertence à raça humana e assim vê o mundo de forma ainda mais distinta do que se espera. Ao mesmo tempo, em diversas passagens vemos uma antropomorfização do narrador, uma urso que participa de congressos, escreve um best-seller, conversa com humanos e é recebida até com certa naturalidade, considerando-se o contexto e a situação, mas que por vezes se sobressai e se distingue dos outros seres ao seu redor.

As interações da avó com Leão-Marinho, seu editor¹⁴⁵, nos fazem questionar até que ponto esses animais interagindo como humanos, na sociedade, sem causar estranhamento, são mais uma estratégia de Tawada para nos deixar em suspense. O capítulo começa com uma estratégia de metalinguagem, em que lemos as primeiras memórias da avó de Knut, começando a escrever sua autobiografia. Localizando essa primeira parte do romance, a narradora urso, avó de Knut, está em Moscou e depois é exilada para a Alemanha Ocidental, onde sua tentativa de aprender e escrever em alemão causa muito da estética de superfície que aparece ao longo do livro. Em seguida, emigra para o Canadá, onde estuda e conhece o urso dinamarquês Lars, com quem tem Toska, sua filha, ao retornarem para a Alemanha Oriental. Os locais pelos quais a urso avó transita são todos marcados pela aura do Leste Europeu e da divisão da Alemanha, com referências a Riga, Moscou, Praga, entre outros. Aqui as referências não se dão somente na nomeação desses locais, fugindo da tradição de não nomeação de Tawada, ao criar referências culturais, que criam CSIs (os *culture-specific items* de Aixelá) um dos diversos desafios da tradução cultural de uma obra literária. Esses itens se mostram através de palavras do universo eslavo, tais como *Borschtsch*, a sopa que a urso avó toma em um coquetel de uma das várias conferências de que participa, os *Pirogge*, *Kaviar*, *Kvass*, etc. Assim também é o caso dos poucos nomes que são mencionados ao longo dessa parte, como o nome da editora Nordsternverlag, ou o Leão-Marinho (Seelöwe) que é assim chamado pois a narradora não se lembra de seu real nome. Da mesma forma, na frequente

¹⁴⁵ Leão-Marinho é um homem, mas a escolha de termo para chama-lo, por não se lembrar de seu verdadeiro nome, é ligada ao fato dele ser calvo, com longa barba e bigode, assim lembrando um leão marinho, e pelo beijo que trocaram, a partir do qual a urso avó conclui que seus corpos não eram compatíveis. Essa comparação de seres humanos e animais, e a falta de contornos bem definidos para se descrever e entender personagens como Leão-Marinho são novamente evidências das estratégias de estranhamento de Tawada.

intertextualidade de Tawada, que vemos em toda a obra, onde a autora faz referências diretas ao longo da narrativa a obras da literatura japonesa, alemã e russa, primordialmente, criam esses gostos culturais no texto, e colore sua eventual tradução. Trago aqui, a fim de exemplificar, uma das instâncias em que tal intertextualidade aparece.

“Você deveria manter um diário, se quer sedimentar suas lembranças”. O conselho dela me surpreendeu, soava muito intelectual, não combinava com ela. Eu fiz mais perguntas e ela admitiu ter lido “Sarashina Nikki”, uma obra-prima do gênero diário da literatura japonesa medieval, que ela havia lido na tradução para o russo. “Você deve ter a coragem de escrever, assim como a autora desse livro!” - “Mas eu pensava que no diário se escrevem os acontecimentos diários. Eu queria trazer de volta, através da escrita, coisas das quais não me lembro mais.” A zeladora me ouviu atenta e me fez casualmente uma nova sugestão: “Então escreva uma autobiografia!” (TAWADA, 2014, p. 19)¹⁴⁶

Aqui, a autora ressalta a tradução e a língua russa e se coloca, pois suas referências da cultura e da literatura japonesa conseguem encontrar uma passagem para dentro da obra, colocando a presença de Tawada na obra. Com isso pretendemos dizer que, mesmo que na história das três gerações de ursos polares não haja de forma alguma relação com a cultura e com a língua japonesa, a autora consegue inserir tais referências que a colocam dentro do texto. Em diversos momentos no primeiro capítulo a narradora cria imagens bastante “estranhas” e de momentos de estranhamento, como no trecho:

Eu não pretendia dançar, mas meu quadril começava a se balançar de um lado para o outro na cadeira. A cadeira dançava junto e rangia contente. Cada sílaba acentuada era como uma batida em um tamborim, que ritmizava minha fala. Os outros me ouviam como se enfeitiçados, eles esqueciam suas obrigações, vaidades e a si mesmos. Os lábios dos homens pendiam flácidos, seus dentes brilhavam em um branco cremoso, da ponta de suas línguas pingava algo como sua corpulência liquidificada em forma de saliva. (TAWADA, 2014, p. 9)¹⁴⁷

Por fim, Tawada entra em uma atmosfera de sonho novamente, como o faz ao fim de cada parte, em que a narradora reflete sobre sua existência e seu legado representado por sua filha Toska. A noção de legado, que é essencialmente humana, é passada aos ursos polares, que antes não se preocupavam com fronteiras e com política, mas que passam a ser

¹⁴⁶ “Sie sollten besser ein Tagebuch führen, wenn Sie ihre Erlebnisse ablagern wollen.” Ihr Vorschlag überraschte mich, er klang zu intellektuell, passte nicht zu ihr. Ich hakte nach, und sie gab zu, dass sie eine Woche zuvor “Sarashina Nikki”, ein Meisterwerk der japanischen Tagebuchliteratur aus dem Mittelalter, in der russischen Übersetzung gelesen hatte. [...] “Sie müssen Mut zu schreiben haben, wie die Autorin dieses Tagebuches!” – “Aber ich dachte, ins Tagebuch schreibt man das Tagesgeschehen. Ich möchte etwas, an das mich nicht mehr erinnern kann, durchs Schreiben zurückrufen”. Die Hausmeisterin hörte mir zu, machte mir beiläufig einen weiteren Vorschlag: “Dann schreiben Sie doch eine Autobiographie!” (p. 19)

¹⁴⁷ Ich hatte nicht vor zu tanzen, aber meine Hüfte fing an, auf dem Stuhl hin und her zu wackeln. Der Stuhl spielte sofort mit und quietschte vergnügt. Jede betonte Silbe war wie ein Schlag auf ein Tamburin, das meine Rede rhythmisierte. Die Zuschauer hörten mir wie verzaubert zu, sie vergaßen ihre Pflichten, Eitelkeit und sich selbst. Die Lippen der Männer hingen kraftlos herunter, ihre Zähne glänzten cremig weiß, von ihrer Zungenspitze tropfte etwas wie ihre verflüssigte Fleischlichkeit als Speichel.

envolvidos e cercados por esse contexto humano que não os compreende, uma situação em que se encontram estrangeiros, estranhos a tudo ao seu redor.

3.3.2 Todo imigrante é um artista

A segunda parte de *Etüden im Schnee* segue a urso Toska, vista através dos olhos de sua domadora humana. Iniciamos o capítulo com a narração da domadora de seu contexto logo antes de conhecer a urso e iniciar o treinamento e ensaio do número a ser apresentado por elas. Ursula conhece Toska em uma apresentação de teatro em que a urso era uma das atrizes principais, novamente enfatizando a estranheza da urso agindo entre os humanos, com a performance e as intertextualidades de Tawada, pois a autora enfatiza que a causa dos atritos entre Toska e sua trupe de teatro seria a peça adaptada do poema épico *Atta Troll*,¹⁴⁸ de Heinrich Heine. Toska se recusa a interpretar a urso Mumma, pois considera que a maneira como a urso é representada na peça fere algumas de suas inclinações políticas, e questiona outros elementos da construção da personagem. O poema influencia a visão de Tawada presente ao longo de toda a obra do urso como animal de palco, da performance, ressaltada também na primeira parte, em que a avó relembra seus tempos de dançarina no circo e, na história de Toska, em que dança com Ursula, em meio aos ensaios do ato que criam juntas. Nos ensaios, Ursula relembra momentos de sua infância, tem diversos sonhos com Toska em que as duas conversam e se relacionam de diferentes formas, momentos em que sonho e realidade se confundem. Ao final, ao admitir ser o resto do capítulo relato de Ursula roubado por Toska, a narradora Toska relata os últimos momentos da relação entre as duas, o sucesso do ato circense, suas viagens ao redor do mundo, a subsequente morte de Ursula e a rejeição de Toska em relação ao seu filho Knut a fim de escrever a história de sua amiga humana. A relação entre Ursula e Toska, ambas personagens reais, e o número circense do Beijo da Morte, que protagonizaram e que virou símbolo do circo estatal da Alemanha Oriental, são todos baseados em personagens e situações reais. Tawada, nesse capítulo, mostra uma extensa pesquisa mitológica, antropológica e científica sobre a história dos ursos, sua fisionomia e suas relações com os seres humanos. As relações entre Toska e Ursula são centrais e tematizam os diferentes tipos de maternidade. Por diversas vezes, Toska e Ursula se revezam em cuidar uma da outra e suas posições como órfãs e, ao mesmo tempo, mães “desnaturadas” (pois ambas abandonaram seus filhotes) as aproximam e Ursula chega ao ponto de se

¹⁴⁸ O poema de Heine apresenta ao público um herói animal, o urso *Atta Troll* e sua esposa *Mumma*, e tematiza, através da luta de seus heróis, a busca por liberdade do ser humano.

identificar com Toska de forma que não consegue com seus pares *Homo sapiens*. Aqui Tawada tematiza a semelhança do diferente, a performance, a arte e a possibilidade de se narrar por outro, por quem não tem voz, e de se imaginar a mente de outro através das trocas inter-espécies, como é o caso do Beijo da Morte.

Ao final da primeira parte, Toska cria a conexão com seu filhote, Knut, e explica o porquê de não ter escrito sua história:

Knut nos mostrou que não precisamos mais de atos circenses para atrair a atenção do público, mover os corações humanos e criar admiração e amor. Mas isso é tudo a história dele. Não quero contar a vida de meu filho, como se eu devesse levar o crédito.[...] Minha tarefa, por outro lado, é narrar a magnífica história de minha amiga Ursula* que, se não fosse por isso, teria desaparecido há muito tempo nas sombras de Knut. (TAWADA, 2014, p. 205)¹⁴⁹

A primeira parte do romance *Etüden im Schnee* é, portanto, um exercício de escrita de sua narradora e a descoberta de sua infância através do processo de escrita. É também um relato de viagem, um processo de aprendizagem de língua estrangeira, assim como um retrato da diferença, ao mesmo tempo da semelhança muitas vezes ignorada entre humano e animal.

3.3.3 A descoberta de Knut

A história de Knut, única narrada, em parte, em terceira pessoa, é o ponto de chegada do livro e da história que Tawada se propunha contar. Sua narração em terceira pessoa é justamente alvo de chacota de outros animais no zoológico, assim como o fato de Knut não ter mãe animal e sim transitar com seu cuidador, que Knut considera ser sua mãe. No momento em que aprende que não pode se chamar como Knut, que deve assim utilizar o pronome “eu”, Knut começa a narrar verdadeiramente sua vida e se afastar de sua condição de criança. Ainda assim, é no terceiro capítulo que vemos com muito mais força a ingenuidade, elemento importante da exofonia de Tawada, por ser Knut o único filhote entre os três narradores e por não ter as referências maternas de urso e, assim, transitar verdadeiramente entre o humano e o animal. Apesar disso, Knut é tratado quase que integralmente como um animal encarcerado por todos ao seu redor, ao ponto em que nem outros ursos, e outros animais, o consideram

¹⁴⁹ *Knut zeigte uns, dass wir keine Zirkusnummer mehr brauchen, um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf uns zu ziehen, das Menschenherz zu bewegen und die Zuneigung und die Verehrung zu erwecken. Aber das ist alles seine Geschichte. Ich will nicht vom Leben meines Sohnes erzählen, als wäre sein Leben mein Verdienst. [...] Meine Aufgabe hingegen besteht darin, vom großartigen Leben meiner Freundin Barbara zu erzählen, die sonst in Knuts Schatten schon längst verschwunden wäre. (p. 205) *A escolha da tradução do nome Barbara para Ursula será debatida mais adiante.*

normal. Assim, Knut é rejeitado não somente pela mãe, mas por seus pares, e não é compreendido pela espécie que lhe forneceu uma maternidade, os *Homo sapiens*.

Na terceira parte do romance, acompanhamos Knut e seu aprendizado do mundo, sua tentativa e erro, como de uma criança, testando seus limites e tentando compreender o mundo ao seu redor. Também vemos as tensões provenientes das relações de poder no mundo dos humanos e entre humanos e animais, questionando novamente direitos humanos aplicados aos animais, refletindo o debate real que se criou em torno de Knut quando nasceu. O debate, trazido por Tawada a sua narrativa, dava-se entre ambientalistas que propunham a eutanásia de Knut, pois consideravam cruel que o urso vivesse tendo sido rejeitado pela mãe, em condições de cativo, o que atrapalharia seu desenvolvimento e o faria sofrer, e os que o viam como um símbolo do aquecimento global, da resiliência, como uma celebridade animal. Tanto o personagem ficcional quanto o histórico Knut faleceram em tristes circunstâncias, de uma encefalite, alguns anos após a morte precoce e repentina de seu cuidador.

É após o abandono de Knut por seu cuidador e da morte de Matthias no romance que Knut começa a questionar mais a fundo seus conceitos de maternidade e origem. É também nesse momento que Knut perde sua conexão com a performance, pois, por ter crescido e não ser mais o filhote celebridade, ele se dá conta de que sua performance era somente existir. Nesse ponto, Knut é convidado para um aniversário em um luxuoso hotel, em Berlim, onde transita entre humanos, retomando novamente as instâncias de sua avó, que participava de conferências e descrevia com fervor a comida servida no evento. Knut aqui é observado, tocado, de forma opressora e invasora; Knut transita entre os humanos, questionando tudo ao seu redor, ao mesmo tempo em que busca se encaixar. É nesse ponto que conhece Michael, que viria a se tornar figura frequente nas alucinações no final de sua vida. A partir desse momento, ocorre uma gradual perda das capacidades cognitivas de Knut, que já começa a sentir dificuldade para ler o jornal a que estava habituado, começa a ter flashes de memória e alucinações. Knut, um pouco antes de seu derradeiro fim, quase morre afogado em seu próprio cérebro, uma alegoria ao fim do verdadeiro Knut, que sofreu um derrame súbito e sucumbiu na água de seu cativo, afogando-se em frente ao público do zoológico. A despedida de Knut e Michael acontece quando Knut anuncia que este está morto, pois viu a notícia da morte no jornal. A partir desse momento, Knut, que ao longo de todo o capítulo esperava o inverno, vê-se de encontro com os primeiros flocos de neve que anunciam o inverno. Na passagem, uma das mais líricas de Tawada no romance, lemos:

Olhei pra cima. Algo mais escuro que a luz voava no entremeio. Um floco de neve. Está nevando! Mais um floco. Neve! Mais um floco. Neva! E mais um floco. Neva!

Os flocos dançam aqui e ali. Neve! A neve, à primeira vista, parecia surpreendentemente escura, apesar de não ser nada mais do que uma branca cristalização. Neve! Que magnífico perceber que o brilho das cores em movimento instantaneamente escurecia. Neve! Os flocos giram ao cair. Neve! Mais um floco. Neve! E mais um. Neve! Não tinha fim. Eu só olhava pra cima. De todos os lados, ao meu redor, voavam as brancas folhas como as folhas de outono em uma tempestade. A neve era uma espaçonave, levou-me junto, e voou o mais rápido que podia em direção ao crânio – o crânio de nossa terra. (TAWADA, 2014, p. 312)¹⁵⁰

Dessa forma, Knut é o ponto de chegada de toda a história, os três ursos esperando pelo inverno, que leva Knut consigo. Os diversos ciclos e repetições de temáticas ao longo do texto encontram seu fim no fim de Knut e em sua situação. Os três ursos narradores se envolvem cada vez mais no mundo dos humanos, culminado em Knut, criado por humanos e alheio ao natural, ao animal, o que seria, segundo ecologistas, um dos motivos para sua morte precoce.

¹⁵⁰ *Ich blickte hoch. Etwas, was dunkler war als die Luft, flatterte im Zwischenraum. Es war eine Schneeflocke. Es schneit! Noch eine Flocke. Es schneit! Noch eine Flocke. Es schneit! Und noch eine Flocke. Es schneit! Die Flocke tanzten hier und da. Es schneit! Der Schnee sah zuerst erstaunlich dunkel aus, obwohl er nicht anderes als weiße Kristallisation war. Es schneit! Es war wundersam, dass die Bewegung der hellen Farbe augenblicklich dunkel aussah. Es schneit! Die Flocken wenden sich, während sie fallen. Es schneit! Noch eine Flocke. Es schneit! Und noch eine. Es schneit! Es gab kein Ende. Ich blickte nur noch nach oben. Links und rechts von mir flogen die weißen Blätter vorbei wie Herbstblätter im Sturm. Der Schnee war ein Raumschiff, nahm mich mit und flog so geschwind, wie er konnte, in Richtung des Schädels, es war der Schädel unserer Erde. (p. 312)*

3.4 EXOFONIA EM *ETÜDEN IM SCHNEE*: REFLEXÕES TRADUTÓRIAS

3.4.1 Escrever: uma hibernação

A primeira parte do romance *Etüden im Schnee* acompanha a narradora, avó de Knut, urso polar que escreve uma autobiografia e tematiza constantemente a escrita. Não somente a escrita, mas as relações da escritora com seu editor, com seu público, com as expectativas de fora e com as suas próprias, assim como o uso da escrita como ferramenta para reescrever o passado, o que é o objetivo da urso avó de Knut ao escrever a biografia. Uma das primeiras referências que a avó faz à escrita se encontra em meio ao início do processo de escrita de sua autobiografia:

Escrever: um ato estranho. Quando olhei para a frase que recém havia colocado no papel, senti vertigem. Onde estou agora? Eu entrei em minha história e desapareci nela. Para voltar, afastei meu olhar do manuscrito e deixei-o focar na janela até que eu finalmente estivesse de volta ao aqui e ao agora. Mas onde é o aqui? E quando é o agora? (TAWADA, 2014, p. 7)¹⁵¹

A temática da escrita como processo criativo, e a metalinguagem criada para abordar tal temática, não seria, de forma alguma, exclusiva à Tawada, nem inovadora nesse sentido, além de não apontar, à primeira vista, para uma característica intrinsecamente exofônica. No entanto, pode-se dizer que a abordagem de um urso procurando aprender a atividade da escrita, que é tão humana em sua essência, é onde Tawada encontra o lugar para expandir o estranhamento que perpassa todo o seu texto. Assim, essa metalinguagem da escrita na obra adquire contornos exofônicos, tanto quando a autora tematiza a aprendizagem e o escrever em uma língua estrangeira, como também quando Tawada compara o processo de escrita a processos do mundo animal ou do mundo natural. A narradora urso de Tawada faz relações da escrita com a hibernação, como no seguinte trecho:

Eu estava de acordo com minha nova vida até começar a escrever minha autobiografia. Eu perdi, de repente, a vontade de ir a conferências. Quando eu me encontrava sentada em meu quarto e lambia a ponta do meu lápis, só queria continuar lambendo, sempre, não ver uma viva alma por todo o inverno e só trabalhar na minha autobiografia. O escrever não se diferencia tanto de uma hibernação. Aos olhos dos outros eu poderia parecer adormecida, mas na caverna de urso de meu cérebro eu dava à luz a minha própria infância e a criava até vê-la crescer. (TAWADA, 2014, p. 21)¹⁵²

¹⁵¹ *Schreiben: eine unheimliche Tätigkeit. Als ich auf den Satz starrte, den ich gerade niedergeschrieben hatte, wurde mir schwindelig. Wo bin ich gerade? Ich bin in meine Geschichte eingetreten und von hier verschwunden. Um hierher zurückzukommen, riss ich meinen Blick vom Manuskript, ließ ihn in Richtung Fenster treiben, bis ich endlich hierher, in die Gegenwart, zurückkam. Aber wo ist hier, und wann ist jetzt?*

¹⁵² *Ich war mit meinem neuen Leben einverstanden gewesen, bis ich begann an meiner Autobiographie zu schreiben. Ich verlor plötzlich die Lust, auf Konferenzen zu gehen. Wenn ich in meinem Zimmer saß und die*

Nesse exemplo, Tawada conecta diretamente o processo de escrita, tão humano, com o processo de hibernação, tão típico dos ursos. Aqui, somos confrontados com a natureza assumidamente humana e racional do processo de escrita e Tawada nos mostra como esse processo pode ser um processo corporal e natural. A palavra utilizada para hibernação, *Winterschlaf* [sono do inverno] é interessante de ser mencionada e debatida aqui. Há, no alemão, a opção da palavra *Hibernation*, mas Tawada escolhe o uso mais comum, com a partícula *Winter*, que é repetida à exaustão ao longo de toda a obra. A autora insere ao longo do texto, nos momentos em que a língua lhe possibilita, diversas referências à neve, ao gelo, ao frio e ao inverno, entre outros termos do mesmo grupo temático. Assim, utiliza o lirismo que a língua alemã permite para acentuar o ambiente de sua narrativa. O uso das palavras em Tawada, porém, será analisado mais adiante.

O processo de escrita como relacionado às sensações corporais ou ao mundo animal pode ser visto no exemplo: “Eu risquei a ponta metálica da caneta pela estrutura vegetal delicada do papel. A sensação era tão boa quanto coçar as costas¹⁵³.” (ibidem, p. 27) Aqui, Tawada compara a escrita ao roçar do papel e, assim, também ao ato de coçar. No exemplo a seguir, aborda o processo não linear da escrita e o ato de arranhar o papel:

Desde a volta de Kiev, eu ficava muito tempo em meu quarto em Moscou e arranhava incessantemente meu texto. Minha cabeça se curvava sobre o papel de carta que peguei do hotel sem pedir permissão. Eu repintava um e outro momento da minha infância e não conseguia ir adiante. Minhas lembranças iam e vinham como as ondas na praia. Cada onda se assemelhava à anterior, mas nenhuma era idêntica à outra. Para mim, não havia outra opção a não ser relatar essa mesma cena muitas e muitas vezes, sem poder dizer qual relato seria o definitivo. (TAWADA, 2014, p. 15-16)¹⁵⁴

A mesma descrição da escrita como um arranhar nos é fornecida através da narração de Knut, que ao ver Christian escrevendo informações em uma planilha, assim o descreve: “Após a pesagem, ele retornou Knut às mãos de Matthias e, alongando seus dedos com um

Spitze meines Bleistiftes leckte, wollte ich am liebsten immer weiter lecken, den ganzen Winter lang niemanden sehen und an meiner Autobiographie arbeiten. Das Schreiben unterschied sich nicht sehr von einem Winterschlaf. In den Augen der Außenstehenden sah ich vielleicht verschlafen aus, aber in der Bärenhöhle meines Gehirns brachte ich meine eigene Kindheit zur Welt und zog sie heimlich groß. (p. 21)

¹⁵³ *Ich kratzte mit den metallenen Spitzen des Füllers über die feine Struktur der pflanzlichen Fasern des Papiers. Es war genauso wohltuend, wie wenn ich meinen juckenden Rücken kratzen würde.* (p. 27)

¹⁵⁴ *Seit dem Rückkehr aus Kiew hockte ich schon die ganze Zeit in meinem Moskauer Zimmer und kratzte pausenlos an meinen Text. Ich übermalte einen und denselben Zeitraum aus meiner Kindheit und kam nicht weiter. Meine Erinnerungen kamen und gingen wie die Wellen am Strand. Jede Welle ähnelte der vorherigen, dennoch war keine mit einer anderen identisch. Für mich gab es keinen anderen Weg, als dieselbe Szene mehrmals darzustellen, ohne sagen zu können, welche Darstellung die endgültige sei.*

lápiz, arranhou a superfície de um caderno aberto.”¹⁵⁵ (ibidem, p. 213). Aqui novamente Knut conecta, assim como sua avó o fez, a escrita com o ato de arranhar.

A personagem narradora de Tawada vai aos poucos descobrindo o ato de escrever através de sensações em seu corpo. É nesse ponto que se dá conta do papel da escrita como resgate da memória, como veremos mais adiante.

Após a janta oficial, voltei ao quarto de hotel e escrevi até esse ponto. Escrever não era uma atividade com a qual estava habituada. O cansaço caiu sobre minha cabeça e adormeci sentada à escrivaninha. Na manhã seguinte, quando acordei, senti que durante a noite havia envelhecido. Agora começa a segunda metade da vida. Em uma corrida de longa distância, eu teria atingido o ponto de retorno, eu devo voltar, meu objetivo é a linha de partida. Lá, onde as dores começaram, elas acabarão. (TAWADA, 2014, p. 14)¹⁵⁶

Como vemos, a avó procura lidar com as sensações corporais que o processo da escrita lhe propicia e a compara com uma nova atividade, que requer prática e hábito. A leitura é tematizada e relacionada a outros processos, como o de alimentar-se. “Como sobremesa, eu lhe servi meu manuscrito com suas letras densamente agrupadas. Ele devorou imediatamente, deu uma tosse rouca, bocejou e disse: ‘Isso é curto demais. Escreva mais.’” (ibidem, p. 28)¹⁵⁷

Não somente com o alimento, mas com outros processos escatológicos Tawada compara o produto da escrita, o texto. Quando a narradora afirma querer mostrar seu produto, considera ser “comparável ao orgulho de uma criança pequena, ao exibir seu produto fedido. [...] O excremento foi a primeira façanha que a criança produzira sem o auxílio de outros e não havia nenhum motivo para senti-la por seu orgulho.”¹⁵⁸ (ibidem, p. 23) Os processos corporais não são, entretanto, limitados a reações imediatas do corpo, mas também são relacionados a sentimentos e sensações. Provocada por seu editor, a avó escreve com muito mais fervor, o que ela mesma descobre e analisa: “Irritada com essa provocação barata, corri para casa e me atirei na minha mesa. Irritação é uma fonte de energia de fácil combustão que pode ser extremamente útil na produção de um texto.”¹⁵⁹ (ibidem, p. 29)

¹⁵⁵ *Nach der Messung übergab er Knut den Händen von Matthias und verlängerte seine Finger mit einem Bleistift, kratze an der Oberfläche eines geöffneten Heftes.* (p. 213).

¹⁵⁶ *Nach dem offiziellen Abendessen kehrte ich zurück ins Hotelzimmer und schrieb bis zu dieser Stelle. Das Schreiben war keine Tätigkeit, mit der ich vertraut war. [...] Am nächsten Morgen, als ich aufwachte, spürte ich, dass ich über Nacht alt geworden war. Jetzt beginnt die zweite Hälfte des Lebens. Bei einem Langstreckenlauf wäre es jetzt der Wendepunkt, ich muss umkehren, mein Ziel ist die Startlinie. Dort, wo die Schmerzen begonnen hatten, werden sie enden.* (p. 14)

¹⁵⁷ *Ich servierte ihm als Nachtisch mein Manuskript mit dicht aneinander stehenden Buchstaben. Er fraß sie gierig auf, hustete mit heiserem Hals, gähnte und sagte: “Das hier ist aber viel zu kurz. Schreib mehr!”* (p. 28)

¹⁵⁸ *Vielleicht war es vergleichbar mit dem Stolz eines kleinen Kindes, das sein stinkendes Produkt exhibierte. [...] Das Exkrement war die erste Leistung, die das Kind ohne fremde Hilfe zustande gebracht hatte, und es gab keinen Grund, ihm seinen Stolz über zu nehmen.* (p. 23)

¹⁵⁹ *Von seiner billigen Provokation gereizt, eilte ich nach Hause und stürzte an den Schreibtisch. Die leicht brennbare Kraft des Ärgers kann man gut für die Produktion eines Textes einsetzen.* (p. 29)

O processo da escrita é também relacionado a questões de memórias e de historiografia. De certa forma, a avó questiona a historiografia de sua vida, considera inclusive que seu treinador, Ivan, “que em mim há muito estava morto, voltou à vida, porque eu havia escrito sobre ele.”¹⁶⁰ (ibidem, 2014, p. 17). Em outro exemplo, questiona sua existência relacionada ao ato de escrever sua experiência: “Eu tinha medo de ser destruída pela minha recusa, pois quem não executa suas obrigações, perde sua razão de existir. Mas minha vontade de continuar escrevendo minha autobiografia já estava nesse ponto três vezes mais forte do que o medo da destruição de minha existência.”¹⁶¹ (ibidem, p. 23)

Aqui, compara a escrita, a ficção, à existência, questão que será presente ao longo de toda a obra. A avó de Knut busca a escrita para resgatar sua infância, para recriá-la e lembrar-se dela, e assim tanto Knut quanto Toska se preocupam com o legado. Toska se ocupa especificamente com a história de sua amiga humana, a domadora Ursula, e pretende colocar sua história no papel, dar-lhe voz. Esse processo só é evidenciado ao final do capítulo e somente é possível através do roubo da alma de Ursula por Toska no momento do ato circense que representam. Toska, aqui, afirma: “assumi a tarefa de trazer a vida de Ursula para o papel. Diga-me qual urso no passado conseguiu escrever a vida de sua amiga humana? Só foi possível porque sua alma fluiu para dentro de mim no momento em que nos beijamos.”¹⁶² (ibidem, p. 204). O escritor, ao possuir a alma do narrador da história e tornar-se, assim, também narrador, como vemos em Toska. É, entretanto, no ato de escrever como um processo que muda as relações da língua com elementos do corpo e com o uso corriqueiro da língua, isto é, a linguagem literária como uma linguagem especial e a escrita como processo envolvendo tudo ao redor, que Tawada tematiza a escrita, quando a urso avó afirma:

Era uma sensação solitária, a de escrever uma autobiografia. Até ali tinha usado a língua principalmente para transportar uma opinião para fora. Agora a língua ficava em mim e tocava pontos fracos dentro de mim. Era como se eu estivesse criando algo proibido. Eu me envergonhava disso, não queria que ninguém lesse a história da minha vida. Mas quando vi que as letras cobriam inteiramente o papel, senti o desejo de mostrá-la a alguém. (ibidem, p. 23)¹⁶³

¹⁶⁰ *Ivan, der in mir so lange tot gewesen war, kam zurück ins Leben, weil ich über ihn geschrieben hatte.* (p. 17)

¹⁶¹ *Ich hatte Angst, wegen der Absage vernichtet zu werden, denn wer seine Pflicht nicht erledigte, verlor seinen Existenzgrund. Aber meine Lust, an der Autobiografie weiterzuschreiben, war schon zu dem Zeitpunkt dreimal so gross wie die Angst vor der Vernichtung meiner Existenz.* (p. 23)

¹⁶² *Übernahm dennoch die Aufgabe, Barbaras Leben aufs Papier zu bringen. Welche Bärin hat schon in der Vergangenheit geschafft, das Leben ihrer Menschenfreundin aufzuschreiben? Es war nur möglich, weil ihre Seele durch den Kuss in mich hineingeflossen war.*

¹⁶³ *Es fühlte sich seltsam an, eine Autobiografie zu schreiben. Bis dahin hatte ich die Sprache hauptsächlich dafür verwendet, um eine Meinung nach außen zu transportieren. Jetzt blieb die Sprache bei mir und berührte weiche Stellen in mir. Es war, als würde ich etwas Verbotenes treiben. Ich schämte mich dafür, wollte nicht, dass jemand meine Lebensgeschichte liest. Aber als ich sah, wie die Buchstaben das Papier überwucherten, spürte ich den Drang, sie jemandem zu zeigen.* (p. 23)

Neste ponto, vemos a questão da exofonia de forma um pouco mais explícita. A escrita em língua estrangeira para um escritor exofônico pode ser comparada à escrita em uma língua humana por um urso, mas de forma mais geral, pode ser comparada à escrita literária de forma geral, saindo do universo da língua corriqueira. A solidão da escrita e o orgulho com o produto final, que a narradora compara ao orgulho de uma criança com suas fezes recém-produzidas, explicita essa relação do autor com um texto, essa relação de vergonha e orgulho, de estranhar o que se conseguiu produzir sozinho, sem ajuda de ninguém, em uma linguagem tão estranha e diferente do comum.

3.4.2 Língua materna e a maternidade na língua

Com bastante frequência na obra de Tawada, vemos a temática da maternidade e da língua materna. Como já vimos, em sua visão sobre a escrita em língua estrangeira, a exofonia, a autora rejeita a noção de naturalidade de língua materna para a poesia, assim, a autora não vê sua produção como necessariamente dividida entre os textos em japonês e em alemão, diferente de muitos de seus críticos e da forma como ela é vista nos dois países principais onde transita. Inclusive quanto a isso, afirma que seus textos são criados no vale poético entre a língua A e a língua B, rejeitando colocar-se em um local específico para sua produção. Para explorar esse conceito de maternidade, na obra *EiS*, Tawada se utiliza dos ursos e da visão bastante animal para comparar com a visão bastante humana, europeia, ocidental, capitalista e contemporânea de maternidade. Quanto a isso, faz crítica, através da domadora de Toska no segundo capítulo, que diz ser o amor materno um mito, afirmando que na Alemanha Oriental, antes da queda do muro, não seria ela, por abandonar sua filha, uma *Rabenmutter*¹⁶⁴, uma mãe desnaturada. Segundo Ursula, a domadora de Toska “Para os animais, não é o instinto e, sim, a arte que os permite criar seus filhotes.”¹⁶⁵ (íbidem, p. 116) Observamos o uso de termos tais como “Muttermilch”, “Muttersprache”, ou no verbo *bemuttern*, com o radical *Mutter* sendo utilizado com frequência. Assim também na terceira parte da obra, Christian se refere a Matthias como um homem maternal, “[...] todos sabem que

¹⁶⁴ *Rabenmutter*, em tradução literal mãe-corvo, é uma expressão depreciativa da língua alemã para designar mães vistas como desnaturadas, mais geralmente utilizada para mães que escolhem o trabalho em detrimento dos filhos.

¹⁶⁵ *Bei den Tieren ist es nicht der Instinkt, sondern die Kunst, die es ihnen ermöglicht, die Kinder großzuziehen* (p. 116)

você é a mãe de Knut.” - “Por que sou a mãe e não o pai?”- “Sim, é exatamente o que você é: sua mãe masculina. Você é um homem materno.¹⁶⁶” (ibidem, p. 233)

A avó narradora também já perdeu sua relação com sua mãe, lembrando muito mais de Ivan, seu treinador do circo, do que de sua mãe, como vemos no seguinte trecho:

Não havia sede de conhecimento em mim, mas o leite derramado da sabedoria não queria voltar ao copo. O mais doce aroma do leite emanava da toalha de mesa e eu chorava a minha primavera. A infância, o mel amargo, pinicava minha língua. Era sempre Ivan que preparava minha comida. Eu não tinha nenhuma lembrança de minha mãe. Para onde ela foi? (ibidem, p. 13)¹⁶⁷

De forma mais explícita, na primeira parte ainda, quando a avó ursa migra para a Alemanha Ocidental em exílio e decide escrever a continuação de sua autobiografia bestseller, ela sugere ao seu editor criar o texto em alemão diretamente e não em russo, língua de onde provém a ursa. Ao fazer a proposta, ocorre o seguinte diálogo:

“Mas assim posso aprender alemão. Eu escrevo em alemão e você economiza tempo. Não precisa mais de tradução.” - “Não, isso não funciona! Você deve escrever em sua língua materna. Você deve desabafar e isso deve acontecer de forma natural.” - “O que é minha língua materna?” - “A língua que você fala com sua mãe” - “Eu nunca falei com a minha mãe” - “Mãe é mãe, mesmo que você nunca tenha falado com ela.” (ibidem, p. 67)¹⁶⁸

Aqui, ao utilizar a ursa, Tawada questiona essa aparente naturalidade da língua materna, que já é, para ela, algo além dos nossos pensamentos pré-verbais. Ao longo de todo o romance, a temática se repete, com a ursa avó trazendo os questionamentos de língua materna e da própria existência de sua mãe; de Toska e Ursula e sua relação maternal, ao mesmo tempo quase incestuosa; de Ursula com seus questionamentos sobre o instinto materno e de Knut em sua relação com sua mãe, o humano Matthias. Knut, de certa forma, dentre os ursos é o único que está realmente completamente privado de uma relação natural com sua mãe ursa, que o rejeitou, adotando assim uma outra mãe¹⁶⁹. Aqui, como Toska afirma ao final da

¹⁶⁶ *Wie wir alle wissen, bist du seine Mutter* - “Bin ich kein Vater, sondern eine Mutter?” - “Ja, du bist seine männliche Mutter. Du bist ein mütterlicher Mann” (p. 233)

¹⁶⁷ *Es gab keinen Wissensdrang in mir, aber die ausgeschüttete Milch des Wissens wollte nicht mehr ins Glas zurückfließen. Der süßeste Milchduft stieg aus der Tischdecke, und ich beweinte meinen Frühling. Die Kindheit, der bittere Honig, stach meine Zunge. Es war immer Iwan, der mir Essen zubereitete. Ich hatte keine Erinnerung an meine Mutter. Wohin war sie fortgegangen?* (p. 13)

¹⁶⁸ *Aber ich kann dadurch Deutsch lernen. Ich schreibe deutsch, und du sparst Zeit. Keine Übersetzung mehr* - “Nein, das geht nicht! Du musst in deiner Muttersprache schreiben. Du musst dein Herz ausschütten, und es muss in einer natürlichen Weise geschehen!” - “Was ist meine Muttersprache?” - “Die Sprache deiner Mutter” - “Ich habe nie mit meiner Mutter gesprochen” - “Mutter is Mutter, auch wenn du nie mit ihr gesprochen hast.”

¹⁶⁹ A relação de Knut com a língua remete a essa falta de referência. De sua forma ingênua, Knut vai descobrindo o mundo através de suas experiências, descrevendo a língua como um “instrumento estranho”, ao sentir cãibra na língua e quase sufocar, Knut conclui que “É possível ser morto pela própria língua.” (p. 239).

segunda parte, Rômulo e Remo foram criados por uma loba, e atingiram a grandeza, o mesmo aconteceria com Knut, desde que fosse criado por um mamífero.

O leite, frequentemente ao longo do texto referido como *Muttermilch*, é uma temática forte em Tawada e as metáforas com o leite materno dado por Matthias, além da importância do leite na terceira parte do romance, criam novamente essa relação com a maternidade e, de certa forma, com a língua materna. A negação de uma mãe urso ou uma mãe humana e a influência que essa origem tem, ou não tem, são tematizadas com frequência. De certa forma, Tawada questiona: seria uma mãe, uma referência materna natural, tão importante assim? Mãe não é quem cria? Retomo aqui a reflexão de Tawada sobre a *Muttersprache* e *Sprachmutter*, em que o aprendizado de uma nova língua compreende uma nova infância linguística e, de certa forma, uma nova mãe.

3.4.3 A estética de superfície de Tawada e o aprendizado da língua

A Estética de superfície, tão presente e transparente em Tawada, à primeira vista parece menos frequente na obra *Etüden im Schnee*, mas podemos ver ao longo do texto as características tawadianas de ver a língua alemã atentando para as suas palavras, os sons e o alfabeto. Primeiramente, temos algumas palavras que os narradores ursos, em especial a avó, utilizam ao falar de si. Tawada assim insere palavras como *Pfotenhand* [mão da pata], *Bärendurst* [sede de urso], em situações que aparentemente seriam normais e o uso desse modificador “animal” nos faz lembrar de que se trata, de fato, de um narrador animal, nesse caso, um urso. A tradução desses casos se apresenta como um desafio, pois o português não permite a mesma liberdade para formação de novas palavras, como no alemão. Na segunda parte do romance, podemos ver palavras como *Bärennummer* [número de ursos], *Bärenaugen* [olhos de ursos], *Bärenkörper* [corpo(s) de ursos]. Além disso, Tawada ressalta o elemento animal repetidamente para criar pontes com o mundo e a língua humana ao utilizar verbos para escrita como arranhar e coçar (conforme mencionado anteriormente) ou o verbo *fressen* (comer, utilizado para o ato de comer de um animal, devorar), além de referências frequentes ao frio através de palavras derivadas de *Winter* [inverno], *Schnee* [neve] e *einfrieren* [congelar], por exemplo.

Além disso, um dos exemplos mais visíveis dessa estética de superfície de Tawada é o caso do nome da domadora de Toska, no segundo capítulo. No original, seu nome é Barbara, que Tawada usou para criar um trocadilho para a palavra urso, no alemão “Bär”. No trecho, o

palhaço do circo pergunta à Barbara seu nome e Tawada assim utiliza sua estética de superfície ao explicitar seu nome:

Demorou muito tempo, até que o palhaço me perguntou: “Afinal, qual é o seu nome?” Até aquele ponto ele só me chamava de “ei, você”. Havia duas possíveis explicações: ou o primeiro nome não tinha nenhum significado para ele ou achava que se soubesse meu primeiro nome ele seria assim responsável por mim. “Minha mãe às vezes me chama de brincadeira de Ur, porque me chamo Ursula.” - “Legal. Ur como em Ursa.” Em casa contei para minha mãe que no nome Ursula se escondia uma urso. Minha mãe me olhou com espanto. “Que maluquice. Você acredita que teria lhe dado um nome de animal? Quem lhe contou essa bobagem?” (TAWADA, 2014, p. 164)¹⁷⁰

Para manter o trocadilho de Tawada, escolhi o nome Ursula, que em português permite interpretação similar. Aqui um dado muito relevante para a pesquisa e para a tradução: *O Beijo da Morte*, Toska e sua domadora existiram e Tawada se inspira largamente na história real para criar sua ficção. Um fato curioso é que o nome da domadora, a personagem real, era Ursula, evidenciando a escolha deliberada e entendida de Tawada ao fazer o trocadilho, que pude manter na tradução. Considerando as categorias de itens culturalmente específicos na tradução (CSIs), utilizo aqui uma estratégia de substituição total, o que não é uma atitude muito comum na tradução de nomes atualmente, e também, como veremos mais adiante, não se refletiu na tradução de outros nomes do romance em questão.

Vemos também essa estética de superfície de Tawada e seus desafios para a tradução através do uso de palavras que localizam o leitor, como nomes de cidades (Moscou, Kiev, Riga, Praga, Berlim, etc.), animais, comidas, assim como palavras de outras línguas, como “kawaii” palavra do japonês usada por uma urso-da-lua para se referir a Knut na terceira parte do romance, como segue:

“Me chamo Knut, caso você não saiba” A Ursa-lua me olhou, estreitando ainda mais seus olhos e murmurou: “Kawaii” Eu já havia ouvido muito essa palavra, mas sempre vinda da boca de alguma menina, magrinha e imatura. “De qual língua vem essa palavra?” – “Da língua em Sasebo, onde minha avó nasceu. [...] E o que significa exatamente?” – “Que alguém é tão fofo, tão doce, que eu gostaria de colocá-lo em meus braços e devorá-lo de uma só vez.” (TAWADA, 2014, p. 259)¹⁷¹

¹⁷⁰ *Es dauerte lange, bis der Clown mich fragte “Wie heißt du eigentlich?” Bis dahin hatte er mich “du da” genannt. Entweder hatte der bürgerliche Name für ihn keine Bedeutung oder er dachte, er wäre für mich verantwortlich, wenn er meinen Namen wüsste. “Meine Mutter nennt mich manchmal scherzhaft Bar, weil ich Barbara heiße.” – “Das ist gut. Bar wie Bär”. Ich erzählte meiner Mutter zu Hause, dass im Namen Barbara ein Bär enthalten sei. Meine Mutter zog die Augenbrauen hoch “So ein Unsinn. Glaubst du, dass ich dir einen Tiernamen gegeben habe? Wer erzählte dir so einen Quatsch?”*

¹⁷¹ *Ich heiße Knut, falls Sie es noch nicht wissen” Die Kragenbärin starrte mich an, machte ihre kleinen Augen noch kleiner und murmelte: “Kawaii” Ich hatte schon oft dieses Wort gehört, aber immer aus dem Mund eines dünnen, unreifen Mädchens. “Aus welcher Sprache kommt das Wort?” – “Aus der Sprache in Sasebo, wo meine Grossmutter geboren wurde. [...] Und was bedeutet es genau?” – “Dass jemand so süß aussieht, dass ich ihn am liebsten in die Arme nehmen und aufessen möchte” (p. 259)*

Nesse mesmo trecho, vemos um exemplo da ingenuidade de Knut, que será explorada mais adiante, e ironia de Tawada, quando o mesmo reage à resposta da urso dizendo “eu não queria estar no seu cardápio, afastei-me, sem me despedir dela.”¹⁷² (ibidem, p. 259) No caso dessas palavras, que poderiam ser consideradas CSIs, os itens culturalmente específicos, que localizam o texto geograficamente, utilizo em maior parte as estratégias de adaptação ortográfica (Prag – Praga, Kiew – Kiev, Berlin – Berlim, Pankow – Pankov, Iwan – Ivan) e repetição (Riga, Markus, Christian, Knut, entre outros). Para o caso de nomes como Toska, escolhi manter com a grafia original por considerar que a troca de K por C, como foi feito no inglês, não funcionaria no português, devido à carga de significado da palavra “tosca”.¹⁷³ Para nomes como Pankow e Iwan optei por adequação ortográfica, pela substituição do w por v, devido a possíveis variações de pronúncia no português brasileiro entre v e w. Para nomes de locais como DDR, a Alemanha Oriental, foi necessário optar pela estratégia de naturalização, onde utilizo uma tradução já pré-estabelecida da sigla para a *Deutsche Demokratische Republik*. A mesma estratégia utilizei em referências a obras literárias famosas, como *Josefina, a cantora*, de Kafka, e *A Gaivota*, de Tchekhov. A glossia intertextual é mais frequente em casos como o da menção à palavra *Bratwurst*, que escolhi pela explanação, com a palavra “salsicha” acompanhando o termo. De forma geral, aplica-se uma análise e escolha de caso-a-caso, pois não é possível adotar uma forma única para todas as ocorrências de CSIs no romance.

Assim também temos o uso de palavras para denominar outras espécies de urso, como *Pandabär*, *Kodiakbär*, *Malaienbär*, *Kragenbär*, entre outros, e a insistência e superfície da palavra *Eisbär*, como, por exemplo: “A palavra ‘ursa polar’ deixou-o automaticamente sóbrio, ele se serviu mais um copo e bebeu.”¹⁷⁴ (ibidem, p. 109) Os diferentes termos para as diferentes espécies de ursos representam um desafio na tradução. O português não tem as mesmas referências para todas essas espécies de ursos que Tawada nomeia no romance, por se tratar de uma cultura onde esse elemento da fauna não é tão presente. Para *Kragenbär* [urso de gola] e *Malaienbär* [urso malaio], dois ursos que provocam Knut no zoológico, mas que de certa forma estão em oposição, tem sua espécie utilizada quase como um nome próprio, similar ao uso que a narradora avó faz do nome *Seelöwe* [leão marinho] para designar seu editor, que é semelhante com o animal e assim ganha seu nome. Em português, para as duas

¹⁷² *Ich wollte nicht auf ihrer Speisekarte stehen, entfernte mich, ohne mich von ihr zu verabschieden.* (p. 259)

¹⁷³ Definição em português: Rústico; grosseiro. Malfeito. Inculto. Rude. Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Tosca. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/TOSCA>> Acesso em: 2 de julho de 2017.

¹⁷⁴ *Das Wort* “Eisbärin” machte ihn sofort wieder nüchtern, er schenkte sich noch ein Gläschen ein und trank.” (p. 109)

espécies de urso mencionadas, há a versão Urso Sol (ou urso do sol) e Urso Lua (Urso da lua), nomes menos comuns, mas ainda assim possíveis. Por não serem espécies muito conhecidas no contexto brasileiro, considereei acertado a escolha de uma tradução que mantivesse o aspecto da natureza e das metáforas, dois aspectos importantes no romance. A tradução das palavras muito frequentes na obra, *Eisbär* [urso do gelo] e *Polarbär* [urso polar] foi feita utilizando o mesmo termo em português, “Urso Polar”. O apagamento dessa diferença é uma questão passível de debate, já que no romance se diferencia o uso de *Eisbär* majoritariamente na segunda parte, e *Polarbär* nas outras duas. Uma análise do porquê da escolha de uma palavra em detrimento da outra em momentos específicos do romance demandaria muito mais tempo. De qualquer forma, é importante salientar esse desafio que a tradução para o português apresenta. A questão da nomeação, bastante presente quando os narradores ursos estão aprendendo uma nova língua ou, como no caso de Knut, aprendendo a primeira língua (pois a língua dos humanos seria, para ele, talvez sua língua materna), é mais presente nos exemplos do uso da estratégia de ingenuidade que trataremos mais adiante. De qualquer forma, sendo uma espécie de estética de superfície, exemplos de palavras como “*Fingerverlängerer*”, utilizada inicialmente por Knut para denominar os *Homo sapiens* que o cercam ou o questionamento do significado da palavra Knut, Matthias, *Homo sapiens*, entre outros, são todos exemplos dessa estética e trazem para a superfície a estranheza da língua e os passos para a aprendizagem da mesma.

Além das questões mais pontuais com nomes e palavras específicas e a maneira como Tawada brinca com essa superficialidade, o fato de, no primeiro capítulo, a urso-avó estar aprendendo a língua alemã cria uma oportunidade para Tawada inserir nesse texto essa visão de fora da língua que a autora aplica de forma bastante frequente em seus textos. Como dissemos anteriormente, no romance *Etüden im Schnee*, esses elementos não se mostram tão presentes, é porém principalmente através da ingenuidade e do aprendizado da língua que se pode ver a invisibilidade da língua e o fato de que estamos falando aqui de uma língua estrangeira. Segundo Junker (2015), é justamente neste aprendizado da língua ou na rejeição do conceito de língua materna, que vimos anteriormente, é que ocorre a exofonia de forma mais temática na obra desses autores, como Tawada:

Alguns desses autores tematizam de forma concreta em sua obra suas experiências com o aprendizado da nova língua ou a perda de sua primeira língua, com frequência misturam línguas, constroem pontes linguísticas, brincam com a língua e esteticizam

ela de forma bastante diferente dos autores que tem como língua materna o alemão. (JUNKER, 2015, p. 4)¹⁷⁵

Trazemos aqui um exemplo ilustrativo dessa característica quando a urso está em processo de aprendizagem da língua alemã e lê livros iniciais para aprendizes de língua estrangeira, depara-se com a história de uma rata cantora, uma referência clara à *Josefina, a cantora* texto de Kafka, que, já vimos, é influência clara e direta na escrita de Tawada, principalmente quando se refere ao uso de animais como narradores: “A protagonista era uma rata. Sua ocupação: cantar. Seu público: das Volk. O povo. Na lista de palavras encontrei a palavra “Volk”, que correspondia à palavra do russo ‘Narod’”¹⁷⁶ (ibidem, p. 63)

Aqui, procuro justificar a escolha de deixar a palavra *Das Volk* visível, adicionando-se sua tradução logo ao lado, pois a relação da expressão *o povo* com a expressão do alemão *das Volk* e do russo *Narod* e sua transparência se mostra importante aqui. Sem colocar a palavra no original, o leitor da obra em português terá dificuldade em compreender onde se dá a relação entre povo e Volk, pois não se pode assumir que esse leitor tenha conhecimento de alemão. Procurando manter a lacuna metonímica ao mesmo tempo em que explicitamos a superfície da língua, com o objetivo de não apagar essa camada meta que Tawada insere aqui, fizemos tal escolha. Na tradução para o inglês, entretanto, a tradutora escolheu pelo apagamento dessa característica, mas é importante salientar que as traduções estão em contextos de ocorrência e de recepção bastante diferentes.

Além desse exemplo, temos, ao final do romance, um momento em que Knut visita um hotel para um baile de aniversário. No evento, todos brindam, utilizando a palavra “Prosit”, do alemão. Na tradução para o inglês, a tradutora Susan Bernofsky opta pela palavra em alemão “Prost”, ressaltando novamente essa estética de superfície e optando por não apagar o alemão na superfície do texto traduzido. Aqui, escolho o uso da expressão “Prost” em detrimento de “Prosit” por ser mais conhecida no contexto brasileiro.

A questão do alfabeto é explicitada por comparações, como na segunda parte, com o alfabeto chinês, e a habilidade de escrita, como no exemplo.

Os espectadores mais importantes, para Pankov, seriam russos, então, Toska deveria escrever em cirílico. Eu suspeitava que a escrita cirílica seria muito complicada para a mão esquerda de uma urso polar. Meu marido respondeu: “Mas os ideogramas chineses são muito mais complicados do que a escrita cirílica. Mesmo assim, os

¹⁷⁵ *Manche dieser AutorInnen thematisieren in ihren Werken konkret ihre Erfahrungen mit dem Erlernen der neuen Sprache oder dem Verlust ihrer ersten Sprache, oft vermischen sie Sprachen, bauen Sprachbrücken, spielen mit der Sprache und ästhetisieren diese auf ganz andere Weise als es AutorInnen tun, deren Muttersprache Deutsch ist.* (p. 4)

¹⁷⁶ *Die Protagonistin war eine Maus. Ihre Erwerbstätigkeit: Singen. Ihr Publikum: das Volk. Auf der Vokabelliste fand ich das Wort “Volk”, das dem russischen Wort “Narod” entspricht.*

ursos panda na China dominam os ideogramas, mesmo que seja a escrita curta reformada pelos comunistas.” “Isso quer dizer que até os ursos poderiam escrever, se as letras tivessem menos traços?”-”E o que ele respondeu?” - “Ele insistiu que os ursos panda não conseguem escrever. Não importando o quão facilitados sejam os caracteres, letras são letras e pandas são pandas. (TAWADA, 2014, p. 119-20)¹⁷⁷

Assim, Tawada brinca com os diferentes alfabetos e sistemas de escrita e a habilidade de humanos e ursos de utilizá-los, além da ligação da língua com o elemento político. Em outros momentos do romance, de forma menos explícita, a questão dos diferentes alfabetos e formas de escrita. Quando a avó procura sua vizinha em busca de Vodka, observa que “Do rosto dela brotou um sorriso estranho, que me lembrava a escrita cuneiforme dos sumérios.”¹⁷⁸ (ibidem, p. 18)

Na terceira parte, Knut, ao aprender a língua e testar as diferentes formas de falar, observa “Inicialmente consegui notar a letra “O”, que aparecia duas vezes na palavra “Zoo”. De alguma forma, não era mais analfabeto.”¹⁷⁹ (ibidem, p. 266) Nesse caso, na tradução para o português, a fim de manter a relação feita por Knut, utilizo a abreviação da palavra “zoo”. É no aprendizado de Knut que temos exemplos bastante concretos dessa estética de superfície. Uma das questões mais visíveis nesse caso é a do uso do pronome “*ich*” [eu], para denominar ele mesmo como narrador. Ao encontrar-se com o urso do sol, Knut é ridicularizado por falar de si mesmo na terceira pessoa, como segue:

“Você chama a si mesmo de Knut? Um urso na terceira pessoa! Essa é a coisa mais ridícula que já ouvi! Você ainda é um bebê?” Knut decidiu em um curto ataque de raiva, nunca mais no futuro estabelecer contato com o urso do sol. Knut era Knut. Por que não deveria Knut dizer Knut? [...] Quando se observava a conversa entre Matthias e Christian, poder-se-ia imediatamente identificar, que Matthias não chamava a si mesmo de Matthias. Ele não usava seu próprio nome, como se seu nome não tivesse nada a ver com ele, e o transferia para as outras pessoas. Que fenômeno curioso! Como Matthias chamava a si mesmo? “Eu”. O que era ainda mais curioso era o fato de que Christian também se chamava de “eu”. Por que não se confundiam, se todos usavam a mesma palavra para se referir a si mesmos? (TAWADA, 2014, p. 258)¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Die wichtigsten Zuschauer für Pankow werden Russen sein, also müsste Toska kyrillische Buchstaben schreiben. Ich vermutete, die kyrillische Schrift sei vielleicht für die linke Hand der Eisbärin zu schwierig. Mein Mann erwiderte: “Aber die chinesischen Ideogramme sind viel komplizierter als die kyrillische Schrift. Dennoch beherrschen die Pandabären in China Ideogramme, allerdings die kommunistisch reformierten Kurzzeichen. [...] Heißt das, dass auch die Bären schreiben können, wenn die Schriftzeichen weniger Striche enthalten? [...]” Er beharrte darauf, dass die Pandabären nicht schreiben können. Egal wie weit vereinfacht die Schriftzeichen sein mögen, Schriftzeichen sind Schriftzeichen, und Pandabären sind Pandabären. (p. 119-20)*

¹⁷⁸ *Auf ihrem Gesicht erschien ein seltsames Lächeln, das mich an die sumerische Keilschrift erinnerte. (p. 18).*

¹⁷⁹ *Als erstes konnte ich mir den Buchstaben “O” merken, der im Wort “Zoo” zweimal vorkam. Irgendwann war ich kein Analphabet mehr. (p. 266)*

¹⁸⁰ *Du nennst dich selbst Knut? Ein Bär in der dritten Person! So was aberwitziges habe ich schon lange nicht mehr gehört! Bist du noch ein Baby?” Knut beschloss in einem kurzen Wutanfall, in Zukunft jeglichen Kontakt zu dem Malaienbären zu vermeiden. Knut war doch Knut. Warum sollte Knut nicht Knut sagen? [...] Wenn man so aufmerksam dem Gespräch zwischen Matthias und Christian zuhörte, konnte man sofort feststellen, dass Matthias sich selbst nicht Matthias nannte. Er benutzte seinen eigenen Namen nicht, als würde sein Name*

O pronome auto-referencial “ich” para Tawada já é uma temática que se repete em outros textos. Como exemplo, temos o conto *Eine leere Flasche* [Uma garrafa vazia], da coletânea *Überseetzungen*, onde a protagonista explica ao leitor alemão as diferentes possibilidades que o japonês oferece de se definir a primeira pessoa. Quando crianças, há a possibilidade de, para as meninas, fazer a auto-referência com “*atashi*” e, para os meninos, com “*boku*”. Como adultos, utiliza-se a palavra neutra “*watashi*”. Assim, a narradora questiona sua identidade de gênero quando criança em contraste com sua identidade adulta e contrasta essas estruturas com as possibilidades da língua alemã, que oferece o genérico “ich” (No caso, pode-se aplicar a mesma ideia ao português e inglês, com “eu” e “I”, respectivamente). Nesse ponto, comenta:

perdi de vista o problema da auto nomeação, pois mudei-me para a Europa e encontrei a palavra "eu", que dispensa esse tipo de pensamento. Um "eu" não precisa ter nenhum sexo definido, nenhuma idade, nenhum status, nenhuma história, nenhum comportamento, nenhum caráter. Todos podem simplesmente chamar-se "eu". Essa palavra consiste apenas no que eu falo, ou mais precisamente, no fato sobre o qual eu falo. A palavra apenas aponta para o falante, sem acrescentar nenhuma outra informação sobre ele. "Eu" tornou-se minha palavra favorita. (TAWADA, 2002b, loc.482)¹⁸¹

Aqui vale apontar para o fato de que ela se refere à Europa, e não à Alemanha especificamente. Assim, o continente todo oferece a ela outra forma de pensamento, em contraste com sua língua materna, o japonês, e as formas que ela tinha como suas.

Esse destacamento para o pronome referencial como uma forma de desprendimento é baseado, segundo Yildiz (2007):

[...] numa compreensão linguística dos pronomes como transmutadores (shifters) [...] Essa noção – que na Europa uma subjetividade pode ser expressa sem ser circunscrita por gênero, idade, status, ou história – é viabilizada pelo foco em uma compreensão estrutural da língua, ao invés de histórica. (YILDIZ, 2007, p. 81)¹⁸²

Desta forma, Tawada coloca força e representatividade nas palavras, no caso do pronome, e no caso específico de seu uso em *Etüden im Schnee*, por meio do olhar ingênuo de

nichts mit ihm zu tun haben, und überließ ihn den anderen Menschen. Was für ein seltsames Phänomen! Wie nannte Matthias sich selber? “Ich”. Was aber noch seltsamer war, dass auch Christian sich selbst “ich” nannte. Warum kamen sie nicht durcheinander, wenn alle dasselbe Wort für sich benutzen?” (p. 258)

¹⁸¹ *Das Problem der Selbstbezeichnung verlor ich auch aus den Augen. Denn ich zog nach Europa und fand das Wort >>ich<<, bei dem man sich keine solchen Gedanken mehr machen musste. Ein Ich muss kein bestimmtes Geschlecht haben, kein Alter, keinen Status, keine Geschichte, keine Haltung, keinen Charakter. Jeder kann sich einfach >>ich<< nennen. Das Wort zeigt nur auf den Sprecher, ohne eine weitere Information über ihn hinzuzufügen.>>ich<< wurde zu meinem Lieblingswort.*

¹⁸² *This is based on a linguistic understanding of pronouns as shifters [...] This notion – that in Europe a subjectivity can be expressed that is not circumscribed by gender, age, status, or history – is enabled by the focus on a structural understanding of language, rather than a historical one. (p. 81)*

Knut, questiona a naturalidade da palavra “ich”, que confunde Knut por ser palavra auto-referente que se adapta ao falante que a utiliza em um dado momento.

Knut observa a língua humana e a questiona, assim como a narradora de *Eine leere Flasche* observa a língua alemã e a compara com o japonês, questionando a estrutura das línguas. A partir do aprendizado da auto-referenciação, Knut passa a se chamar de “eu”, o que chama atenção dos outros animais. Nesse caso, o uso do pronome “eu” funciona em tradução para o português. Em outros textos de Tawada, porém, a palavra do alemão é destrinchada e reutilizada a ponto de se mostrar difícil utilizar a palavra no português, o som da palavra do alemão é utilizado para criar rimas dentro da prosa ou para analisar o som que ela cria. Nesse caso específico, foi possível manter a tradução do pronome, mas é necessário dedicar especial atenção às palavras de superfície de Tawada, principalmente para manter os questionamentos e relações que ela cria com o uso desses termos.

3.4.4 Sentimento de inadequação e o estrangeiro

Em diversos momentos no romance, Tawada tematiza o ser estranho, estrangeiro, através de seus narradores ursos. De certa forma, Ursula, a única narradora humana, que é, na verdade, Toska, também se sente estranha e diferente dos outros seres humanos ao seu redor, seu marido, seu chefe, seus colegas, sua mãe. A avó urso transita entre seres humanos e outros animais, mas está de certa forma sozinha no contato com a outra espécie, é única em seu meio. Knut é, nesse quesito, ao mesmo tempo o ponto de chegada e o início dessa relação com o outro e com o sentimento de inadequação. Diferente de sua avó, Knut não tem algo com o que comparar suas experiências. Perde-se aqui o conceito de origem, como vimos na seção sobre a língua materna e as temáticas de maternidade na obra. Tal sentimento de inadequação e o olhar estranho, estrangeiro, do outro, é muito presente através de diversos aspectos ao longo da obra. A língua estrangeira é por diversas vezes trazida à tona, como, por exemplo, quando a avó se aproxima de um grupo de atores que “rapidamente começaram a falar em letônio e eu não consegui entender nada.”¹⁸³ (TAWADA, 2014, p. 31). A insuficiência da língua ocorre, por exemplo, quando Ursula e Toska têm problemas de comunicação e Ursula comenta, em relação a Toska: “Também não se podia persuadi-la, para isso faltava uma língua comum.”¹⁸⁴ (ibidem, p. 121) As dificuldades de comunicação e de entendimento

¹⁸³ *Als ich auf eine der Gruppen zuing, wechselten sie schnell zur lettischen Sprache, sodass ich kein Wort mehr verstand.* (p. 31)

¹⁸⁴ *man konnte sie auch nicht überreden, dazu fehlte eine gemeinsame Sprache* (p. 121)

são frequentes, entre humanos, entre ursos e humanos, entre ursos e entre ursos e outros animais, dificuldades essas sempre relacionadas a diferenças culturais, linguísticas e entre espécies.

A diferença, abordada através do uso dos ursos como narradores, extrapola a situação do estrangeiro e, em diversos momentos, os ursos narradores são incompreendidos, excluídos dos outros seres humanos, mas também de seus pares. A urso avó afirma “eu não tinha pais, meus colegas nem considerava, já que eles me evitavam o quanto podiam. Não tinha amigos.”¹⁸⁵ (ibidem, p. 23) Tal solidão, que se viu anteriormente na visão da avó sobre o processo de escrita, é bastante representativa da situação dos estrangeiros em uma sociedade fechada. Essa exclusão do diferente se mostra nas recordações da avó de sua infância, mais especificamente dos tempos de colégio, onde seus colegas, que não se compreende claramente se eram outros ursos ou crianças humanas, excluem-na e a ridicularizam. No trecho a seguir, lê-se:

Uma vez, uma das crianças esperou por mim escondida embaixo da figueira para me assustar por trás. Eu lancei a criança por sobre o ombro. Foi só um instinto de defesa, sem má intenção. Como meu físico era forte, a criança voou pelos ares. As outras crianças me chamavam, em segredo, de “cara de focinho” ou “menina das neves”, como descobri posteriormente. Eu não teria nunca ouvido esses apelidos se uma das crianças não tivesse me provocado com eles. Na época, ela o fez como se tivesse se colocado no meu lugar, tentando me ajudar, mas talvez seu coraçãozinho de criança gostasse da ideia de me machucar. Até aquele momento, eu nunca tinha me perguntado como eu era vista pelos olhos das outras crianças. O formato do meu nariz e a cor do meu pelo se diferenciavam da massa. Percebi isso pela primeira vez através dos apelidos. (TAWADA, 2014, p. 12)¹⁸⁶

Essa descoberta da diferença através dos apelidos, isto é, dos termos utilizados para se referir a ela de forma pejorativa, com objetivo de diminuí-la, ridicularizá-la, pode ser relacionada à situação de exclusão, ou de diferença do estrangeiro, extrapolada pela relação, nesse caso, interespecies. A avó, no momento da escrita, participa de congressos, nos quais também é vista como diferente entre os outros participantes, humanos. Segundo ela: “Todos os outros participantes no auditório olhavam para mim. Eu já estava acostumada a atrair para

¹⁸⁵ *Ich hatte keine Eltern, meine Kollegen kamen nicht in Frage, denn sie mieden mich, soweit es möglich war. Freunde hatte ich keine* (p. 23)

¹⁸⁶ *Einmal passierte es, dass ein Kind hinter dem Feigenbaum auf mich lauerte, um mich scherzhaft von hinten zu überraschen. Ich warf das Kind über die Schulter. Es war nur ein Verteidigungsinstinkt in mir, keine böse Absicht. Da ich aber kräftig gebaut war, flog das Kind durch die Luft. Die anderen Kinder nannten mich heimlich “Spitzmaul” oder “Schneekind”, wie ich später erfuhr* (p. 11) *Bis dahin hatte ich mir nie die Frage gestellt, wie ich in den Augen der anderen Kinder aussehen könnte. Meine Nasenform und meine Fellfarbe unterschieden sich von denen der Masse. Das war mir erst durch die Spitznamen bewusst geworden.* (p. 12)

mim a atenção de toda uma plateia. A parte superior do meu corpo macia e corpulenta era envolvida por um pelo branco.”¹⁸⁷ (ibidem, p. 8)

Knut, seu neto, também passa pela mesma experiência da diferença, quando se relaciona com outros animais do zoológico, assim como Toska, quando se compara com os outros ursos polares do circo. Tawada utiliza a questão dos ursos e seus atritos com o diretor do circo para tecer críticas de cunho político, mais especificamente relacionadas ao caso dos imigrantes. Para Ursula, a insistência em misturar diferentes animais em um único ato circense:

[...] me lembra das coreografias do Estado, que exibem minorias com roupas coloridas em um desfile. A elas se atribui uma autonomia política, para isso são obrigadas a demonstrar visualmente a variedade cultural de seu país. Diferente dos seres humanos, o agrupamento de animais selvagens por tipo é uma ajuda para a sobrevivência. (TAWADA, 2014, p. 100)¹⁸⁸

A crítica de Tawada é bastante explícita aqui, os animais sendo mais naturalmente favoráveis a divisões, o que não seria o caso com o mundo dos humanos. Aqui podemos interpretar como uma crítica ao tratamento de estrangeiros, imigrantes e refugiados pelos governos e por nações que se orgulham em definir-se como multiculturais. Dessa relação, Tawada utiliza outra metáfora quando Ursula, referindo-se à greve dos ursos russos no circo da Alemanha Oriental, afirma que “Os ursos de uma grande nação não estavam acostumados a fazer acordos com uma pequena nação.”¹⁸⁹ (ibidem, p. 208). Aqui retomo a visão de Tawada de que um autor proveniente de uma língua menor fazendo uso de uma língua majoritária estaria, de certa forma, quebrando com essa hierarquia, trazendo para essa língua e cultura uma nova visão, a visão do marginalizado, do diferente. Ursula afirma que “A ideia de uma identidade nacional sempre foi estranha para os ursos polares.”¹⁹⁰ (ibidem, p. 109), reiterando, de certa forma, o absurdo e aspecto não natural das divisões geopolíticas do mundo. O apagamento dessas diferenças e a acomodação de estrangeiros a um novo país, língua e cultura também é visto em casos como o de Knut e na maneira como é tratado por outros animais. Em suas interações com a urso da lua, Knut é novamente ridicularizado: “Ah, você agora fala perfeitamente na primeira pessoa. Já sinto falta do bebê urso, que falava de si

¹⁸⁷ *Alle anderen Teilnehmer im Konferenzraum blickten auf mich. Ich war daran gewöhnt, die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf mich zu ziehen. Mein fülliger, weicher Oberkörper war mit kostbarem weißen Fell umhüllt.* (p. 8)

¹⁸⁸ *Das erinnert mich an die staatliche Choreografie, die bunt gekleidete Minderheiten in einer Parade zeigt. Ihnen wird politische Autonomie zugesprochen, dafür sind sie verpflichtet, die kulturelle Vielfalt ihres Landes optisch vorzutauschen. Anders als bei den Menschen ist bei den Raubtieren die Gruppierung nach Arten eine Lebenshilfe.* (p. 100)

¹⁸⁹ *Die Bären aus einem großen Land waren nicht daran gewöhnt, mit einem kleinen Land Kompromisse zu schließen* (p. 108)

¹⁹⁰ *Die nationale Identität ist den Eisbären schon immer fremd gewesen* (p. 109)

mesmo na terceira pessoa! Não há nada mais tedioso do que um urso polar civilizado.”¹⁹¹ (ibidem, p. 274).

Na relação entre ursos e humanos e nas diferenças entre eles é que vemos muito da estratégia de desfamiliarização e o olhar estrangeirizador de Tawada no romance. Retomando o elemento político para então entrar mais a fundo em outros exemplos dessa estratégia, temos o momento, na segunda parte, em que Ursula afirma que Pankov “pensava que os ursos não tinham direitos humanos, exatamente como os escravos”¹⁹² (ibidem, p. 108). O uso da palavra *Menschenrechte*, em tradução, *direitos humanos* para se referir à situação dos ursos, é novamente uma crítica que Tawada faz através do uso da ironia. Aqui, também se faz a relação com a ideia de escravos como animais, explicitando novamente os elementos animais que o mundo humano contém. Na obra *Etüden im Schnee*, por diversas vezes temos a antropomorfização dos ursos, que transitam entre os humanos em conferências, peças de teatro, bailes, sindicatos e instituições de ensino. Os ursos polares sindicalizados do circo de Pankov são intelectualizados, como vimos quando Ursula afirma “os ursos polares haviam se formado na Academia de Artes de Leningrado com excelentes notas”¹⁹³ (ibidem, p. 105). Assim também Toska “teria se formado na escola de ballet com desempenho brilhante”¹⁹⁴ (ibidem, p. 106), estreitando as relações entre ursos e humanos e criando a atmosfera estranha e misteriosa dos ursos, os quais não se sabe exatamente o quanto de humano possuem.

A barreira urso-humano é quebrada nos momentos em que, para além da ingenuidade que veremos mais adiante, vemos a visão do urso para coisas corriqueiras do mundo dos humanos, coisas que somente os animais percebem, com seus diferentes sentidos e mundo de relações. Trago como exemplo o momento em que a avó está em Riga, assistindo à peça *A Gaivota*, de Tchekhov, e conclui “A performance era deliciosa. A parte que achei mais apetitosa foi a gaivota morta no palco.”¹⁹⁵ (ibidem, p. 33) Aqui, o olhar da urso e seus sentidos notam elementos que não são “mais apetitosos” para os seres humanos na plateia. Nesse ponto, ela se diferencia dos outros, exalta-se seu lado animal e aponta-se as novas possibilidades que a visão do outro traz consigo. Nessa mesma temática, a urso, ao visitar os atores com o objetivo de ver a única publicação remanescente de sua autobiografia, de posse do ator principal, comenta “Ouvi uma miscelânea de sons no corredor, então senti o cheiro do

¹⁹¹ *Ach, du sprichst jetzt hervorragend in der ersten Person. Ich vermisse den Babybären schon, der von sich in der dritten Person sprach! Es gibt nichts Langweiligeres als ein zivilisierter Polarbär.* (p. 274)

¹⁹² *Er dachte, die Bären hätten keine Menschenrechte, genau wie die Sklaven.* (p. 108)

¹⁹³ *Die Eisbären hätten die Kunstakademie in Leningrad mit hervorragenden Zeugnissen absolviert.* (p. 105)

¹⁹⁴ *Toska habe die Balletschule mit glänzender Leistung absolviert.* (p. 106)

¹⁹⁵ *Die Aufführung war köstlich, besonders schmackhaft erschien mir die tote Möwe auf der Bühne.* (p. 33)

suor dos atores, misturado com o cheiro de rosas.”¹⁹⁶ (ibidem, p. 33) E em seguida percebe, referindo-se ao ator principal, Treplev, “seu odor corporal era composto de sabonete, suor e esperma.”¹⁹⁷ (ibidem, p. 34)

Knut, que percebe com muita curiosidade as interações entre os seres humanos, com suas faculdades sensitivas bastante realçadas, sente cheiros não perceptíveis a outros humanos. Ao encontrar pela primeira vez com a esteticista Rosa, afirma:

Primeiro ele não conseguia esquecer a insultante comparação a um ursinho de pelúcia, mas sua antipatia desapareceu quando ele notou a agradável fragrância das extremidades traseiras de Rosa. Infelizmente, ela havia colocado um produto químico com um odor azedo e estranho embaixo dos braços. (ibidem, p. 239)¹⁹⁸

Knut também, ao comparar as ações e reações dos humanos, além de suas características corporais, a si e à sua experiência própria, demonstra uma preocupação por utilizar sua realidade como viés referencial, como no exemplo:

Matthias amava cumprimentar Knut “de nariz para nariz,” enquanto Knut não gostava. Toda vez, ele se preocupava com Matthias, cujo nariz humano tinha umidade insuficiente. Se um animal tivesse um nariz tão seco quanto Matthias provavelmente seria um sinal de doença. Algo deveria ser feito por Matthias para impedi-lo de morrer precocemente. (ibidem, p. 230)¹⁹⁹

Ao longo do texto, há muitos outros exemplos dessa extrapolação da visão do outro através do uso da visão de mundo de um urso, um ser de outra espécie. É na relação e comparação entre homem e animal, afinal, que conseguimos nos ver de forma mais clara. É utilizando o animal que se consegue falar de política, como a própria Tawada já afirmou. A visão do animal do mundo e da língua dos humanos traz novas perspectivas, assim como a visão de um estrangeiro de uma cultura ou língua também enriquece a língua e a cultura em que ele está. Na questão específica da língua, Toska, ao final de sua narração, afirma que:

Uma alma humana acabou sendo menos romântica do que eu tinha imaginado. Era feita primariamente de línguas, não somente línguas comuns e compreensíveis, mas

¹⁹⁶ *Ich hörte gemischten Lärm auf dem Flur, noch dann den Schauspielerschweiß, der mit Rosenduft vermischt war.* (p. 33)

¹⁹⁷ *Sein Körpergeruch bestand aus Seife, Schweiß und Spermien* (p. 34)

¹⁹⁸ *Er konnte den beleidigen Vergleich mit dem Stofftier nicht so schnell vergessen, aber die Antipathie gegen sie verschwand, als er merkte, dass Rosas Hintern angenehm duftete. Leider hatte sie sich unter den Achseln mit seltsam sauer riechender Chemie eingeschmiert.* (p. 239)

¹⁹⁹ *Matthias liebte es, Knut “Nase an Nase” zu begrüßen, während Knut das nicht mochte. Er machte sich jedes Mal Sorgen um Matthias, da der Menschennase die Feuchtigkeit fehlte. Wenn ein Tier eine so trockene Nase hatte wie Matthias, war es höchstwahrscheinlich krank. Man sollte etwas für Matthias tun, sonst würde er vorzeitig sterben.* (p. 230)

também de fragmentos quebrados de língua, as sombras de línguas e as imagens, que não podiam ser palavras. (ibidem, p. 203)²⁰⁰

Para Tawada, a distância entre urso e ser humano é vantajosa para poder criar sua visão de mundo, imaginar o que o urso vê e como vê nosso mundo. Em entrevista para a NY Times Magazine, Ritchen descreve o passeio dela e de Tawada pelo *Museum für Naturkunde* de Berlim:

Then, abruptly, there was the famous Knut. He stood in the glass case next to a gorilla named Bobby. Bobby was also famous in his day; he died in the Berlin Zoo of appendicitis in 1935. Bobby and Knut, side by side, seemed like a stage duo playing for contrast. “Somehow it’s easier to imagine what Knut is thinking than to imagine what Bobby is thinking,” Tawada said. “Bobby looks too much like us.”²⁰¹

Conforme afirma Tawada, é mais fácil imaginar o que Knut pensa do que imaginar o que pensa um gorila, mais próximo do ser humano. Essa necessidade do afastamento, da diferença para a criação é tematizada ao longo de toda a obra e ao longo da carreira de Tawada. Para ver com clareza o mundo e a língua, é necessário afastar-se, ver esse mesmo mundo e essa mesma língua através dos olhos do outro.

3.4.5 Ingenuidade e a descoberta do mundo

A ingenuidade, um dos elementos mais explícitos da exofonia em Tawada, está presente em todas as temáticas já apresentadas, mas merece atenção especial, e é mais transparente na terceira parte do romance. Knut é o único dos três narradores que, além de ser urso, de uma outra espécie, ainda não tem o convívio com a mãe, e é, de fato, na maior parte do tempo, uma criança. Assim, a situação de Knut como narrador lhe dá ainda mais elementos para exercer a ingenuidade, a etnologia fictícia de Tawada. Knut busca entender, mas não entende, pode-se dizer que ele busca não entender. Não fica claro por que Knut considera algumas coisas incompreensíveis, e outras mais complexas compreende sem muita dificuldade.

Knut não entende o que são os *Homo sapiens* que o rodeiam, ao mesmo tempo em que sabe o significado da palavra “rato”. Knut não compreende certos atos simples dos humanos, mas lê jornal e assiste televisão. Para entender Knut, considerando ser ele, em maior parte, uma criança, é importante ressaltar o elemento de literatura infantil e sua relação com Tawada.

²⁰⁰ *Eine menschliche Seele war nicht so romantisch, wie ich mir es vorgestellt hatte. Sie bestand hauptsächlich aus Sprachen, nicht nur aus gewöhnlichen, verständlichen Sprachen, sondern aus vielen kaputten Sprachscherben, den Schatten der Sprachen und den Bildern, die nicht Wörter werden konnten.* (p. 203)

²⁰¹ GALCHEN, Rivka. The Profound Empathy of Yoko Tawada. New York Times, Nova York, out. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html>> Acesso em: 5 de dezembro de 2016.

Tawada, que com frequência explicita sua leitura de obras clássicas da literatura, também valoriza a literatura infantil. Sendo o uso de animais antropomorfizados prática bastante comum na literatura infantil, não é difícil estabelecer paralelos entre alguns elementos da obra de Tawada e clássicos da literatura para crianças, como o *Os três porquinhos*, ou *Cachinhos Dourados e os três ursos*, e, como Gachen analisa em sua entrevista com Tawada,

Is it possible for a great work of literature to be strongly reminiscent of Don Freeman’s “Corduroy,” that old children’s story of the bear in a department store, searching for a button? Corduroy sees the escalator as a mountain, the furniture floor as a palace. [...] Many books written for children are of no particular interest once you’re an adult, but the great works for children have the density of poetry and the depth of parable; very little in “adult” literature rivals it. The greatest animal characters come from kids’ books, and Kafka. Together they seem to suggest an alternative citizenship, that of the majorly minor, the brutally gentle. In that sense, Tawada’s work does seem to me to be fittingly that of and by and for a “child.”²⁰²

Essa característica levantada por Gachen está presente em outras histórias infantis, como as mencionadas acima, e de certa forma Knut funciona, em sua história, como o urso em *Corduroy*, que aplica sua visão de mundo limitada e ingênua para compreender o mundo ao seu redor. Knut é, portanto, representativo da etnologia fictícia de Tawada, pois, assim como outros narradores de Tawada, em sua tentativa de compreensão e de dar sentido às coisas que o rodeiam, também insiste em não compreender. Essa característica é explicitada no processo de nomeação utilizado por Knut para definir e compreender os seres e objetos que o rodeiam, e também, de certa forma, a auto-referenciação. A relação entre a ingenuidade atuada de Knut, remanescente de histórias infantis, e a estética de superfície de Tawada é bastante estreita. Primeiramente busco exemplificar o que se pretende dizer com ingenuidade através de exemplos mais conectados com a superfície da língua, para posteriormente identificar instâncias em que a ingenuidade se mostra mais temática.

Em uma de suas primeiras interações com Matthias, Knut ainda não sabe como nomeá-lo. Para ele, Matthias se resumia a dois braços: “A parede interna da caixa foi impacientemente arranhada. ‘Aha, você quer escalar o muro de Berlim, mas ele não existe mais há tempo’ disseram os peludos e fortes braços que trouxeram o escalador de muros até a barba.”²⁰³ (TAWADA, 2014, p.211) O escalador de muros, em alemão *Mauerkletterer*, se refere a Knut, que nesse momento se descreve somente em relação a ações que executa. Em seguida,

²⁰² GALCHEN, Rivka. The Profound Empathy of Yoko Tawada. New York Times, Nova York, out. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/yoko-tawada.html>> Acesso em: 5 de dezembro de 2016.

²⁰³ *Die Innenwand der Kiste wurde ungeduldig gekratzt. “Aha, du willst über die Berliner Mauer hinwegklettern, aber die gibt es schon längst nicht mehr” sagten die behaarten, starken Arme und nahmen den Mauerkletterer hoch zum Bart*

Knut se refere a si mesmo como *Milchtrinker* [bebedor de leite]. Matthias é descrito como no exemplo, como:

O homem com os braços fortes gritava a cada vez carinhosamente a palavra “Knut!”, para anunciar o leite. O desejo pelo líquido branco recebeu o nome de “Knut”. [...] O desejo de leite chamado Knut chegava ao estômago. [...] e logo antes de adormecer ele já estava pronto para denominar todo aquele ambiente quente de Knut.²⁰⁴ (TAWADA, 2014, p.212)

Assim, o sentido da palavra “Knut” vai se modificando ao longo dos testes que Knut faz com as referências ao seu redor, e com o contato com Matthias. É através de Christian que Knut recebe informações mais concretas para ir assim “montando” seu quebra-cabeça. O novo homem na sala, Christian, introduz novos objetos, e nomeia os já conhecidos de Knut:

Ele deu ao fornecedor de leite com braços fortes o nome de “Matthias” e ao bebedor de leite o nome “Knut”. O novo homem colocou uma caixa na mesa e disse: “Matthias, essa é a balança a qual me referia. Precisa, confiável, fácil de utilizar. Com um equipamento como esse, você pode pesar até uma pulga.” Knut olhou para o aparato. Talvez seja para morder ou lamber, pensou esperançoso, mas seu novo companheiro de brincadeiras decepcionou-o. Era de plástico branco, plano e sem graça. Em cima da caixa, estava montada uma pequena banheira, mas não havia água nela²⁰⁵ (TAWADA, 2014, p.212)

Knut continua testando suas hipóteses e colocando à prova os elementos que o cercam. Ele percebe que tanto Christian quanto Matthias alongam seus dedos ao usar um lápis. Assim nomeia-os como a espécie dos dedos alongados (*Spezies der verlängerten Finger*). Em seguida, já muda ligeiramente o nome que dá aos humanos: “Durante o dia, Knut não via nenhuma outra espécie que não os **alongadores de dedo**. À noite, ele ouvia ratos que corriam pelo lado de fora de suas paredes. Ele imaginou que o rato fosse um animal com um corpo minúsculo e um mecanismo de locomoção.”²⁰⁶ (ibidem, p. 213, grifo meu) Em seguida, após aprender o nome de Christian, Knut ouve a palavra *Homo sapiens* e conclui: “Knut entendeu que a **espécie dos dedos alongados** se referia a si mesma como “*Homo sapiens*”²⁰⁷ (ibidem, p. 214, grifo meu).

²⁰⁴ “Der Mann mit den kräftigen Armen rief jedes Mal leidenschaftlich das Wort “Knut!”, um die Milch anzukündigen. Die Lust auf die weiße Flüssigkeit bekam den Namen “Knut”. [...] Die Milchlust namens Knut erreichte den Bauch. [...] und kurz bevor er einschlief, war er bereit, den ganzen erwärmten Bereich als Knut zu bezeichnen”

²⁰⁵ “Er gab dem Milchgeber mit den kräftigen Armen den Namen ‘Matthias’ und dem Milchtrinker den Namen ‘Knut’. Der neue Mann setzte einen Kasten auf den Tisch und sagte: “Matthias, das ist die Waage, von der ich geschwärmt habe. Präzise, zuverlässig, leicht zu bedienen. Mit diesem Gerät kannst du sogar einen Floh wiegen.” Knut schaute sich das Gerät an. Vielleicht ist es zum Knabern da oder zum Schleckern, dachte er hoffnungsvoll, aber der neue Spielkamerad enttäuschte ihn schnell. Er war plastikweiß, glatt und langweilig. Auf dem Kasten war eine kleine Badewanne angebracht, in der kein Wasser zu finden war.”

²⁰⁶ Tagsüber sah Knut keine andere Spezies als diese Fingerverlängerer. Nachts hörte er Mäuse, die außerhalb seiner Wände herumlaufen. Er stellte sich die Maus als ein Tier mit winzigem Körper und Laufwerk vor.

²⁰⁷ Knut begriff, dass die Spezies mit verlängerten Fingern sich selbst ‘Homo Sapiens’ nannte

Ao longo do capítulo, Knut vai montando seu quebra-cabeças e criando sentido do mundo ao seu redor. É interessante, porém, notar que o rato, que Knut descreve com requinte, nunca precisou ser nomeado. Mesmo assim Knut reconhece; portanto, uma prova da escolha deliberada por não compreender alguns elementos através do contraste com a fácil compreensão de outros. O crescimento de Knut também é visto da mesma forma, quando o urso relata: “O corpo de Knut pesava mais a cada dia e sua fome tinha crescido junto com ele. ‘Desenvolvimento’ – uma palavra que Christian dizia com orgulho – sem dúvida descrevia essas mudanças”²⁰⁸ (ibidem, p. 217, grifo meu).

De seu desenvolvimento, Knut questiona, ao receber a explicação de que sua comida deve ser bastante nutritiva e saudável, o conceito de “saúde” [Gesundheit], considerando-o um objeto, sua comida. Assim, ao ouvir que chegou o dia de seu “debut” [Debüt], afirma: “Knut não sabia se um debut era um novo tipo de comida ou de brinquedo”²⁰⁹ (ibidem, p. 237). Assim, também quando Matthias o chama de *Kronprinz* [príncipe herdeiro], e diz que sua *Bratwurst* é somente para o proletariado, Knut interpreta erroneamente o significado da palavra “proletariado”, quando o urso “agarrava-se às calças do proletariado e escalava até seu colo usando sua força e suas garras.”²¹⁰ (ibidem, p. 236). Knut descreve movimentos corporais, como soluço, nomeando-o como um animal que vivia em sua garganta.

Por fim, com relação à nomeação, Knut questiona a palavra jornalista, como se fosse um nome:

O nome do primeiro visitante era Jornalista, o segundo se chamava Jornalista também. Então não era surpreendente quando o terceiro acabou sendo Jornalista também. Logo Knut entendeu que havia muitos Jornalistas, enquanto Matthias e Christian eram únicos²¹¹ (TAWADA, 2014, p. 219)

Outros exemplos desse processo de tentativa e erro com a língua visto de forma bastante ingênua, infantilizada, podem ser encontrados nas lembranças contidas na autobiografia da avó de Knut. A avó, que em sua infância também estabeleceu uma relação próxima com um ser humano, Ivan, e aprende a língua quando em contato com ele, afirma que “[n]a época ainda não sabia como deveria designar aquela parte do corpo”²¹² (ibidem, p. 13), assim vai aprendendo as atividades do circo e do mundo ao seu redor através desse

²⁰⁸ *Der Körper von Knut wog jeden Tag mehr, sein Hunger wuchs mit ihm mit. Das Wort, das Christian stolz aussprach, “Entwicklung”, bezeichnete wahrscheinlich diese Veränderungen.* (p. 217)

²⁰⁹ *Knut wusste nicht, ob ein “Debüt” ein neues Nahrungsmittel oder ein neues Spielzeug sein konnte.* (p. 237)

²¹⁰ *Knut klammerte sich fest an die Hosenbeine des Proletariats und kroch auf den Schoß mit Kraft und Krallen.* (p. 236)

²¹¹ *Der erste Besucher hieß Journalist, der zweite hieß auch Journalist. Kein Wunder, dass der dritte auch Journalist hieß. Bald begriff Knut, dass es viele Journalisten gab, während Matthias und Christian einmalig waren* (p. 219)

²¹² *Damals wusste ich noch nicht, wie ich jenes Körperteil bezeichnen sollte* (p. 13)

processo de procurar entender. O uso de palavras específicas para esse processo de aprendizado é frequente em suas interações com Ivan, e nas memórias de infância de forma geral. Observando Ivan, como uma etnóloga fictícia, a avó recorda: “Eu ouvia Ivan gritar ‘Ai!’ quando batia a canela em alguma coisa ou quando ele era picado por uma vespa. Para mim, estava claro que a expressão ‘Ai!’ pertencia a uma sensação específica de uma pessoa.” (ibidem, p. 14). Assim como “Au weh!” [Ai], outras expressões do universo que a cercavam foram sendo lentamente apreendidas:

Na época, eu não tinha o conceito de “ficar de pé”, mas para mim era claro qual era a postura do meu corpo que me livrava da dor e esse conhecimento estava marcado a ferro em meu cérebro, juntamente com as ordens de Ivan, gritando “De pé!” e o bastão que ele levantava. Eu aprendia expressões como “De pé!”, “muito bem”, ou “mais uma vez!”²¹³ (TAWADA, 2014, p. 16).

Esse processo longo e confuso de compreensão não só do universo ao seu redor, mas das intenções e ações dos seres humanos e a língua anexada a elas, tanto a avó quanto Knut, procuram meios de comparação para auxiliar na compreensão dos fenômenos. Em um dado momento, após ser castigada por Ivan, conclui:

Demorou muito tempo até eu compreender que havia três tipos de ação. Ações performáticas me davam açúcar. A segunda categoria não me dava nada: nem açúcar nem chicote. Para as ações da terceira categoria, eu era copiosamente recompensada com chicotadas. Eu classificava novas ações dentro dessas três categorias, como um funcionário dos correios separa e classifica cartas.²¹⁴ (TAWADA, 2014, p. 28)

Tal comparação, como vemos ao final da citação, é estratégia frequente na etnologia fictícia de Tawada, pois ao observar uma nova língua, nova cultura, no processo de aprendizado delas, estamos em constante comparação com sistemas de nosso mundo conhecido. Interessante notar, porém, o contraste entre a compreensão difícil de conceitos bastante primitivos, comparado a um conhecimento mais expandido, visto na comparação com um funcionário dos correios. Tawada transita, assim, constantemente entre o simples, o ingênuo e o elaborado, a fluência, o debate político, a análise irônica da sociedade.

Outro conceito que é bastante repetido e tematizado ao longo do romance, um conceito importante para a avó urso: o doce, que se manifesta na metáfora que ela cria sobre a tradução, em relação ao mel, assim como em outros momentos, como no fato de que o prêmio

²¹³ *Ich hatte damals kein Konzept fürs Stehen, aber es war mir klar, welche Körperhaltung mich vom Schmerz befreite, und dieses Wissen wurde zusammen mit Iwans Befehl “Steh auf!” und seinem Stab, den er hochhielt, zusammen in mein Hirn eingebrannt. Ich lernte Ausdrücke wie “Steh auf!”, “Gut” oder “Noch mal”.* (p. 16)

²¹⁴ *Es dauerte noch lange, bis ich endlich verstand, dass es drei Kategorien von Tätigkeiten gab. Durch die Tätigkeiten, die zur ersten Kategorie gehörten, bekam ich Zucker. Die zweite Kategorie brachte mir nichts: weder Zucker noch Peitschenschläge. Für die Tätigkeiten aus der dritten Kategorie belohnte man mich ausführlich mit Peitschenschlägen. Ich sortiere neue Tätigkeiten in die drei Kategorien, so wie ein Postbeamter die Postsendungen.* (p. 28)

que recebe de seu editor por escrever consiste de barras de chocolate. Em diversos momentos, a urso avó tematiza o doce como lembrança dos tempos de infância, em que sua recompensa era um cubo de açúcar, palavra que aprendeu da mesma forma:

Primeiro Ivan dizia a palavra “açúcar” muito cuidadosamente e colocava um cubo em minha boca. A palavra “açúcar” foi para mim o primeiro nome para o doce ânimo, que depois da fanfarra e do levantar, derretia na minha língua.²¹⁵ (TAWADA, 2014, p. 17)

Também podemos estabelecer uma conexão com Knut e sua descoberta da palavra Knut relacionada ao leite e o desejo pelo leite. Da mesma forma, Knut e a avó, em seus processos de nomeação, testam as diferentes possibilidades e criam relações das palavras com sensações e emoções, deixando de forma bastante transparente a relação do significante com o significado, ou mais especificamente, a nossa relação com a língua que surge da forma para descrever o subjetivo.

A ingenuidade de Knut não pode ser vista, entretanto, somente na relação com palavras específicas e a nomeação que o urso narrador dá aos objetos e conceitos de seu mundo. Knut testa com objetos, sem a necessidade de nomeá-los, como é o caso da banheira-balança, cujos limites Knut testa a cada vez, escalando e mordendo o objeto. Assim também é sua relação com um urso de pelúcia: “era irritante que o animal de pano só tivesse algodão em sua cabeça. Nunca reagia, não importava a força com que Knut o jogava para o lado ou fingia que ia jogá-lo para o alto”²¹⁶ (ibidem, p. 229). Nesse ponto, se irrita com o urso de pelúcia por não compreender a diferença entre o ser inanimado e os outros seres que o rodeiam.

Assim na descrição das situações, seres e objetos ao seu redor, Knut demonstra um pouco dessa ingenuidade, como, por exemplo, quando descreve a risada de Christian como “apertando seus dentes levemente e puxando os lábios para os dois lados”.²¹⁷ (ibidem, p. 214). As descrições de Knut para elementos do mundo humano como, por exemplo, os programas de televisão, as novelas que assiste com Matthias, são vistas dessa forma inocente:

Ele adorava lutas e também dramalhões com muitos close-ups no rosto de mulheres. Mesmo que empatia não significasse nada para ele, rostos tristes eram interessantes de se olhar. Recentemente viram uma cena em que um homem disse para uma mulher que ele não podia mais ir vê-la. Ele bateu a porta e foi para a rua, onde um grande número de carros estavam estacionados. A mulher tinha cabelos longos. Ela chorava em uma cozinha na qual bananas deliciosas estavam colocadas em uma tigela rasa. O homem tinha supostamente traído a mulher, ele tinha outra esposa e

²¹⁵ *Zuerst sprach Iwan das Wort “Würfelzucker” sorgfältig aus, und dann steckte er einen in meinen Maulmund. Das Wort “Würfelzucker” wurde für mich zum ersten Namen für die süße Lust, die nach der Fanfare und dem Aufstehen auf meiner Zunge schmolz.* (p. 17)

²¹⁶ *Es war ärgerlich, dass das Stofftier nur Watte im Kopf hatte. Es reagierte nicht, egal wie heftig Knut es in die Ecke drängte.* (p. 229)

²¹⁷ *Indem er die Zähne leicht aufeinanderbiss und die Lippen zu beiden Seiten zog* (p. 214)

filhos biológicos em outra cidade. Matthias nem piscava enquanto encarava a tela. De repente, Knut sentiu vontade de chorar. O que ele faria se um dia Matthias dissesse que não podia mais vir vê-lo? Será que ele também tinha uma esposa e filhos biológicos fora do zoológico?²¹⁸ (TAWADA, 2014, p. 233)

Nesse exemplo, podemos ver a forma como Knut interpreta a novela que assiste, sem compreender tudo, e dando ênfase a coisas que os outros espectadores não notariam (como as bananas). Assim, faz sua relação com sua situação com Matthias. Dessa relação com Matthias e a televisão que os dois assistem, Knut afirma não gostar de futebol, pois “o entediava porque tudo o que ele conseguia ver na tela eram pequenos pontos pretos se movendo como formigas”.²¹⁹ (ibidem, p. 233) Podemos ver um exemplo da incompreensão de Knut quando interpreta o nome da música que Matthias toca para ele no violão. Na passagem, lê-se:

Logo Knut podia diferenciar entre as melodias que brotavam do violão à noite. Uma era uma composição que imitava uma abelha zunindo. Enquanto o pequeno urso ouvia, sentia cócegas nas costas. Havia uma outra canção na qual Knut ouvia blocos de gelo batendo uns contra os outros, seguidos por sons de água, sons de pingos e respingos. Matthias revelou para Christian que a música de abelha que comichava se chamava “O zangão” e tinha sido composta por Emilio Pujol, enquanto a música de blocos de gelo, “Dança do Moleiro,” era de Manuel de Falla. Knut não fazia ideia de que qual era a relação dos moinhos com a dança, mas ouvir a música o fazia querer sacudir os quadris.²²⁰ (TAWADA, 2014, p. 228)

Aqui a interpretação que Knut faz do nome da música provém de um trocadilho que Tawada faz no original, que propõe desafios para sua tradução. No original, Tawada traduz o nome da música *Danza del Molinero* como *Müllers Tanz* (A dança do moleiro, mas também podendo ser interpretada como Dança dos Müller, que em alemão significa moleiro, e é um sobrenome alemão bastante comum). Aqui, no original, Knut não compreende por que a família Müller dançaria tal música, evidenciando o trocadilho que Tawada faz a partir do duplo sentido que sua tradução do título da canção causa. Nesse caso, escolhi trocar a relação

²¹⁸ *Er liebte das Catchen, auch die Dramen, in denen Grossaufnahmen von Frauengesichtern zu sehen waren. Traurige Gesichter waren sehenswert, das Mitleidsgefühl war ihm jedoch fremd. Neulich gab es eine Szene, in der ein Mann zu einer Frau sagte, er könnte nicht mehr zu ihr kommen. Er schlug die Tür zu, ging auf die Straße, auf der sehr viele Autos geparkt waren. Die Frau hatte lange Haare. Sie weinte in einer Küche, in der köstliche Bananen in einer flachen Schale lagen. Der Mann hatte angeblich die Frau betrogen, er hatte eine andere Frau und leibliche Kinder in einer anderen Stadt. Matthias vergass zu blinzeln und starrte auf den Bildschirm. Knut wollte plötzlich heulen. Was sollte er tun, wenn Matthias ihm eines Tages sagen würde, er könne nicht mehr kommen? Hatte er vielleicht auch eine Frau und leibliche Kinder außerhalb des Zoos?* (p. 233)

²¹⁹ *Der Fußball langweilte Knut, weil er auf dem Bildschirm nichts anderes als schwarze Punkte erkennen konnte, die sich ameisenartig bewegten.* (p. 233)

²²⁰ *Knut konnte bald die Melodien, die abends aus der Gitarre flossen, auseinanderhalten. Darunter gab es eine Komposition, die eine brummende Biene nachahmte. Beim Zuhören juckte dem kleinen Bären der Rücken. Es gab ein anderes Musikstück, in dem Knut Eisschollen aufeinanderprallen hörte und anschliessend Wassergeräusche wie Tropfen oder Spritzen. Matthias verriet Christian, dass das juckende Bienenstück “El Abejorro (Die Hummel) heiße und von Emilio Pujol komponiert sei, während die Musik der Eisscholle, “Müllers Tanz”, von Manuel De Falla stamme. Knut hatte keine Ahnung, was für einen Tanz Familie Müller zu tanzen pflegte, aber er bekam Lust, mit den Hüften zu wackeln.* (p. 228)

com o nome de família para a relação do moleiro com os moinhos, não totalmente transparente mas tentando manter um trocadilho sem modificar o nome da canção. Nesse caso, assim como nos outros mencionados, Knut de certa forma se recusa a compreender, interpretando ao pé da letra referências que lhe são desconhecidas, assim como um estrangeiro no contato com uma nova língua e cultura o faz. Knut tira conclusões a respeito do mundo em um eterno processo de tentativa e erro, e sua lógica pode ser exemplificada na seguinte passagem:

Knut crescia mais e mais a cada dia, enquanto o pobre Matthias continuava a encolher. Knut de repente teve o pensamento de que talvez o leite viesse do corpo de Matthias, que ele estava sendo dolorosamente extraído dele até secar dia após dia. Quanto mais Knut bebia, menor e mais desidratado Matthias ficava²²¹ TAWADA, 2014, p. 218).

Em conclusão, os narradores, principalmente Knut, descobrem o mundo através de tentativas e erros, classificações, novas palavras e conceitos, e da comparação com o que conhecem, de forma instintiva. Esses narradores constantemente comparam o mundo humano com o mundo animal e suas relações. Assim oferecem uma visão de fora sobre elementos que o mundo humano já julga normal, assim como o escritor estrangeiro desacomoda, com seu olhar, o leitor nativo, criando a etnologia fictícia que Tawada propõe.

3.5. APRENDIZES DA NEVE

Concluindo a análise, podemos observar diversas instâncias da exofonia de Tawada na obra *Etüden im Schnee*, de seus aspectos formais aos temáticos, que a tradução ao português serviu para ressaltar e auxiliar no questionamento desses itens culturais e suas implicações. Assim, é não somente na superfície da língua, na escolha de palavras, na manutenção da estética de superfície de Tawada, mas também na manutenção de sua etnologia fictícia em um campo mais amplo, englobando estratégias de metalinguagem, intertextualidade, referenciação, além de tomar o romance e sua tradução como objeto para observar a escrita exofônica e multilíngue de Tawada. A tradução de Tawada, como já foi apontado anteriormente, desafia pré-concepções, inclusive desafiando seu tradutor, pois seu texto oferece ao tradutor possibilidades infinitas, que nos forcem a seguir diferentes estratégias e teorias de tradução. Assim como Tawada não se apega a uma língua ou cultura, ou a uma

²²¹ *Knut wuchs jeden Tag mehr, während der arme Matthias immer weiter schrumpfte. Knut dachte plötzlich, die Milch käme vielleicht aus Matthias' Körper, den er jeden Tag qualvoll zerquetschen müsse. Je mehr Knut trank, desto kleiner und ausgetrockneter wurde Matthias.* (p. 218)

noção de pertencimento estanque, sua tradução também viaja por diferentes superfícies e convida seu tradutor a, assim como Knut, testar sua própria língua. O leitor de um texto como *Etüden im Schnee* recebe então diversas influências, viaja por diversos contextos e topografias, e percebe as sutilezas e arbitrariedades na língua, através dos narradores ursos, etnólogos fictícios do mundo humano multifacetado e multicultural.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme vimos nos capítulos anteriores, a jornada que inicia em conhecer Tawada Yôko e honrar sua visão de língua, escrita e tradução, passando pela discussão acerca da exofonia e seus diversos desdobramentos, culminando na análise da obra *Etüden im Schnee* com um viés exofônico-tradutório não pode terminar em uma estação, em uma parada final. A discussão acerca da autora, de sua obra, de sua contribuição para o pensar e o escrever exofônico deve ser uma jornada contínua, que inclua novos lugares e novos viajantes. Procuramos mostrar aqui a importância do que Tawada tem a dizer sobre o mundo ao seu redor, em qualquer idioma que escolha, e assim também propor uma forma de estudar esses autores exofônicos, como Tawada, que encontram em outros idiomas sua voz literária. Com isso, queremos, através do autor exofônico, quebrar as pré-concepções e os engessamentos da língua que falamos, e assim abrir novas possibilidades para a criação literária.

A obra *Etüden im Schnee*, que é nosso foco aqui, reflete a exofonia de sua autora na temática e no formal, nas profundezas e nas superfícies, e representa, de certa forma, a própria trajetória de Tawada. Em seu primeiro momento, reflete uma busca por um idioma no qual expressar sua história, uma escrita que não somente resgate a infância, o passado, mas também a crie. A escrita é aqui uma ressignificação da memória, e Tawada, juntamente com seus ursos narradores, o faz em outra língua, resgatando uma nova infância linguística. Esse aprendizado da nova língua que propõe uma nova infância é essencial para essa escrita que resgata a infância para assim lembrá-la e escrevê-la. A busca por um idioma em que escrever, o aprendizado de uma língua, os deslocamentos intercontinentais e o sentimento de despertencimento que a urso avó experimenta são todos, de certa forma, análogos à primeira fase de Tawada no mundo da língua alemã. Tawada é, de certa forma, essa urso que não se encaixa nem entre os humanos de sua conferência nem entre os outros ursos, como vemos em relatos de sua infância, refletindo a sensação de despertencimento da própria Tawada quando entre o seu mundo japonês e seu mundo alemão. As visões políticas, e as relações com o mundo editorial e com seus anfitriões na primeira parte também refletem essa primeira fase de Tawada, muito bem exemplificada em suas primeiras obras publicadas em língua alemã.

Na segunda parte, há o problema da narração, isto é, como narrar pelo outro? Como narrar roubando a alma e travestindo-a como a de uma humana? Assim, a segunda parte do romance funciona como uma transição, como um lugar para Tawada encenar o político na arte, a performance e a visão e posição do artista ao mesmo tempo em que enfatiza nossa

relação com o animal, entre espécies, entre mundos e entre culturas. Toska ainda questiona a escrita como uma renúncia a outros papéis, e a preocupação com o legado, com quem vai contar a história, é temática importante, tanto para Ursula, que pretende contar a história de sua amiga ursa, e Toska, que abandona seu filhote para dedicar-se inteiramente ao ofício da escrita. Além disso, sua relação com outros animais e a intertextualidade que Tawada utiliza na menção de Atta Troll e das lendas sobre ursos, por exemplo, são prova das diversas relações entre sua pesquisa e a leitura e a mente de seus ursos narradores. Assim, localiza o texto, estrangeiriza-o, criando estranhezas e deslocando a todo o momento a imaginação de seu leitor para outros lugares e desacomodando sua leitura.

A segunda parte, de certa forma, relaciona o escrever pelo outro, roubando a alma, a língua, como uma estratégia de registro e legado, de criar a memória e assim perpetuar uma história que, do contrário, pela ausência de uma língua comum, não seria contada. Dessa forma, o beijo da morte, no qual Toska rouba a alma de sua treinadora Ursula, é representativo de uma segunda geração de autores migrantes, exofônicos, deslocados, que não têm a referência materna, mas também não se encaixam com seus pares (como vimos no caso de Toska em relação aos humanos e aos outros ursos polares), ficando assim presos em uma busca por identidade, que é fragmentada, é híbrida e hifenizada e logo não passível de total identificação e separação. A maternidade da língua, tão debatida ao longo do romance e da crítica de Tawada, é uma das peças que une a segunda parte do romance e assim costura as três partes, tão diferentes, mas tão semelhantes, em uma só teia, como Tawada gosta de se referir ao texto, e sua tessitura, as notas que formam esses estudos, sonatas, sinfonias na neve.

Na terceira parte, na descoberta de Knut, em sua leitura do mundo estranho e limitado do zoológico, no anseio pelo “lá fora” e na intimidade com sua mãe masculina e humana, Matthias, vemos o ponto de chegada da etnologia fictícia de Tawada, que se coloca em posição de não entendimento e recusa em pertencer, ao mesmo tempo em que questiona as diferenças e as divisões entre as pessoas, os seres, o aqui dentro e o “lá fora”. Knut, nascido no zoológico, falece em seu cativeiro sem nunca conhecer o verdadeiro mundo “lá fora” que tanto anseia. Ele não tem referência de passado, de ascendência, aprendendo tudo na tentativa e no erro, na observação dos outros animais que o cercam, e tenta, através da língua – instrumento estranho e estrangeiro que o ameaça matar –, descobrir os sabores do seu pequeno mundo; através do ouvido – o que se transforma na espera impaciente por Matthias –, ouvir as sinfonias do reino animal; e através dos olhos, com que observa as luzes, a natureza, e o mundo humano com suas inúmeras contradições. Dessa forma, como mencionado anteriormente, o romance *Etüden im Schnee* apresenta, em seus três narradores, diferentes

níveis e visões da escrita exofônica, dos sujeitos deslocados e de uma poética da diferença, pelo diferente. É através da visão de um urso que Tawada consegue extrapolar a crítica que já cria com suas narradoras estrangeiras, trazendo junto com ela a crítica política mais engajada, e os elementos dessa literatura sem lar que Tawada representa.

O que acontece então, com o tradutor, quando um autor adota uma língua estrangeira para a expressão literária? Quais elementos devem ser considerados pelo tradutor ao entrar nesse processo, ao tentar imaginar a mente exofônica e assim escrever um texto exofônico em sua língua materna? Não há, como se sabe, uma resposta categórica e definitiva para essas perguntas. O simples questionamento dessa escrita que foge de uma língua materna, e a sensibilização às diferentes camadas desse texto talvez sejam, de certa forma, a resposta, que não busca responder e sim continuar a questionar, sempre. Assim como Tawada recusa a autoridade do autor, do original, sobre seu texto, sobre a tradução, devemos também visualizar esse processo como algo fluido, em constante movimento e perfeitamente mutável.

Considerando ser o texto de Tawada somente a ponta do Iceberg, reforçamos sua visão de língua, de escrita, de tradução, as outras obras escritas por ela, sua história de eterno deslocamento e recusa em alçar o lar como ideal, como único local de pertencimento, sua visão da exofonia e onde o conceito se encaixa em um mundo onde já buscamos ver o multilinguismo e multiculturalismo como fenômenos positivos e necessários para a interação entre os diferentes e valorização das diferenças. Todos esses elementos se encontram, tanto na superfície, no que é visível, mas também na leitura que um tradutor de Tawada terá ao traduzir seu texto. Assim, a tradução da exofonia em Tawada busca atentar para esses diversos elementos, mundos e línguas presentes no texto da autora, assim como valorizar os diferentes elementos, mundos e línguas presentes na sua tradução, e na sua tradutora. É na busca por criar um texto que dialoga com seu original, ao invés de dever a ele uma fidelidade, uma relação de hierarquia, que pretendemos honrar a mensagem de Tawada, de que as diferentes línguas e os diferentes textos do mundo estão em conexão e dialogam entre si, e as relações de poder entre línguas e textos e culturas são reflexo da necessidade de se colocar todos esses elementos em conceitos pré-estabelecidos, e que, por fim, Tawada busca nos libertar de uma visão de língua, de mundo, de literatura e de tradução que pretende nos confinar ao cantinho do mundo onde nascemos, ou à língua que falamos com nossas mães.

REFERÊNCIAS

- AIXELÁ, Javier Franco. Culture-specific Items in Translation In: **Translation, Power, Subversion**. ÁLVAREZ, Román; VIDAL, M. Carmen-África (Ed.). Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1996.
- ANDERSON, Susan. Surface Translations: Meaning and Difference in Yôko Tawada's German Prose. **Seminar: A Journal of Germanic Studies**, Toronto, v. 24, n. 2, p. 50-70, 2010.
- ANZALDUA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**. 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- APPIAH, Kwame Anthony. Thick Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. Nova York: Routledge, 2000. p. 417-429.
- ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur geträumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yôko Tawada. In: SLAYMAKER, Doug (Ed.), **Yôko Tawada: Voices from Everywhere**. Lanham, MD: Lexington Books, 2007.
- ARNDT, Susan; NAGUSCHEWSKI, Dirk; STOCKHAMMER, Robert. **Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur**. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007
- ARNOLD, Hannah. Yôko Tawada: Sprachmutter für Muttersprachler. **Text + Kritik**, Munique, n. 191/192, p. 6-7, 2011.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth & TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back**, 2. ed. London: Routledge. 2002
- BAKER, Mona. **In Other Words: A Course Book on Translation**. London: Routledge, 1992
- BANOUN, Bernard; BEALS, Kurt; BORN, Erik; ELLIS, Robin; & GÖKTÜRK, Deniz. (2010). A Conversation with Bernard Banoun. **TRANSIT**, 6(1). Berkeley: University of California Berkeley, 2010
- BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne-Marie Gagnebin. Tradução de: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011. p.101-119.
- BERNOFSKY, Susan; BANOUN, Bernard. Sonderzeichen Yoko Tawada: Ein Briefwechsel zwischen Susan Bernofsky und Bernard Banoun. **TRANSIT**, 6(1). Berkeley: University of California Berkeley, 2010

BERNOFSKY, Susan. **Susan Bernofsky Walks the Tightrope: An Interview About Translating Yôko Tawada's "Memoirs of a Polar Bear"**. Entrevista por Susan Sobelle. Los Angeles Review of Books. 9 de novembro de 2016.

<<https://lareviewofbooks.org/article/susan-bernofsky-walks-the-tightrope-an-interview-about-translating-Yoko-tawadas-memoirs-of-a-polar-bear/>> Acesso em: 13 de março de 2017.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

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

BOA, Elizabeth. Özdamar's Autobiographical Fictions: Trans-National Identity and Literary Form. **German Life and Letters**, Londres, v. 59, n. 4, p. 526-539, 2006.

BOASE-BEIER, Jean. **Stylistic Approaches to Translation**. Manchester: St. Jerome. 2006.

_____. Using Translation to Read Literature. In: BOASE-BEIER, Jean FAWCETT, Antoinette & WILSON, Philip (Org.) **Literary Translation: Redrawing the boundaries**. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2014. p. 241-252.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O Próprio e o Alheio**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CHEYFITZ, Eric. **The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from: The Tempest to Tarzan**. New York and Oxford: Oxford University Press, 1991.

CHOI, Yun-Young. Übersetzung der Wörtlichkeit: Einige Probleme der Übersetzung und des Schreibens bei Tawada. **Études Germaniques L'oreiller occidental-oriental de Yôko Tawada 65**, Paris, v. 3, n. 259, p. 511-524, 2010.

COUTINHO, Eduardo. Da transversalidade da literatura comparada. In: Weinhardt, Marilene. Cardozo, Mauricio. **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2011.

CHEESMAN, Tom. Juggling Burdens of Representation: Black, Red, Gold and Turquoise. **German Life and Letters**, Londres, v. 59, n. 4, p. 471-87, 2006.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz. **Muitas línguas e muitas almas: língua e tradução na obra Überseesungen de Yôko Tawada**. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras: Curso de Letras: Habilitação em Tradutor Português e Alemão: Bacharelado: Porto Alegre. 2016.

DINGWANEY, Anuradha. Introduction: Translating "Third World" Cultures. In: **Between languages and cultures: translation and cross-cultural texts**. London: University of Pittsburgh Press, 1995.

EDOUARD Glissant: **One World in Relation**. Dir: Manthia Dinawara. Third World Newsreel. EUA, Francês, Inglês. Cor. 50 min. 2010.

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

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies: **Poetics Today**, Durham, v. II, n. 1, p. 131-148, 1990.

GALCHEN, Rivka. The Profound Empathy of Yôko Tawada. **New York Times**, Nova York, out. 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/Yoko-tawada.html>> Acesso em: 5 de dezembro de 2016.

GELZER, Florian. **Worte von Gedanken trennen: Schreibweisen und Sprachgrammatik bei Yôko Tawada**. Trabalho de conclusão de curso. Universität Basel. Basel. 1998.

GENZ, Julia. Yôko Tawadas Poetik des Übersetzens am Beispiel von Überseezungen. **Études germaniques. L'oreiller occidental-oriental de Yôko Tawada**, Paris, n. 3, 2010.

GLISSANT, Edouard. **Poetics of Relation**. Tradução de: Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

GROVE, George. **Dictionary of Music and Musicians**. Vol IV (pp.504-535) New York: Macmillan, 1908

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

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

HEIDERMAN, Werner. "Literatura Chamisso", a literatura alemã proposta por não-alemães. **Revista Landa** (Vol.5, nº1). Florianópolis, 2016

IVANOVIC, Christine (org.). **Yôko Tawada: Poetik der Transformation** Tübingen: Stauffenburg, 2010.

IVANOVIC, Christine, MATSUNAGA, Miho. Tawada von Zwei Seiten: Eine Dialektüre in Stichworten [Tawada-Glosar]. **Text + Kritik**, Munique, n. 191/192, p. 108-156, 2011.

JUNKER, Rebekka Susanne. **ZwischenSprachen Zum Potenzial exophonischer Literatur für eine Didaktik der Literarizität im universitären DaF-Unterricht in Südafrika**. Dissertação de mestrado. Stellenbosch University. Stellenbosch. 2015.

KLEEMAN, Faye Yuan. Exophony and the locations of (cultural) identity in Levy Hideo's Fiction. **POETICA**, Paderborn, n. 78, p. 17-30, 2012. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2012.

KRAENZLE, Christina **Mobility, Space and Subjectivity: Yôko Tawada and German Language Transnational Literature**. Tese de doutorado. University of Toronto. Toronto. 2004.

KRAUSS, Andrea. 2002. Talisman: "Tawadische Sprachtheorie" In: BLIOUMI, Aglaia (Ed.). **Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten**. Munique: iudicium, 2002. p. 55-77.

KUNDERA, Milan. **La Lenteur**. Paris: Gallimard, 1997

LECERCLE, Jean-Jacques. **The Violence of Language**. London: Routledge, 1990.

LEVY, Ian Hideo. **Seijouki no kikoena heya**. Título em japonês: 星条旗の聞こえない部屋
. Tóquio: Kodansha, 1992.

_____. **The Ten Thousand Leaves: A Translation of the Man Yōshū, Japan's Premier Anthology of Classical Poetry**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1987.

_____. **A Room Where the Star-Spangled Banner Cannot Be Heard**.
Tradução de: Christopher D. Scott. Nova York: Columbia University Press, 2011.

MAIER, Carol. Toward a theoretical practice for cross-cultural translation. In: **Between languages and cultures: translation and cross-cultural texts**. Londres: University of Pittsburgh Press, 1995.

MARTINS, Marcia A. P. O papel da tradução como força modeladora dos sistemas literários. In: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, Mauricio. **Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2011.

MATSUNAGA, Miho. Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yōko Tawada. In: **Zeitschrift für Germanistik**, Berlin, n. 12, 2002.

MYSKJA, Kjetil. Foreignisation and resistance: Lawrence Venuti and his critics. **Nordic Journal of English Studies**, Gothenburg, v. 12, n. 2, 2013.

NABOKOV, Vladimir. Problems of translation: Onegin in English. **Partisan Review**, Nova York, v. 12, n. 4, p. 496-512, 1955.

NEWMARK, Peter. **A Textbook of Translation**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1988.

OATLEY, Keith 'Writing and reading. The Future of Cognitive Poetics'. In: STEEN, Gerard & GAVINS, Joanna (Ed.) **Cognitive Poetics in Practice**. London: Routledge, 2003. p. 161-176.

PERLOFF, Marjorie. Foreword. In: SLAYMAKER, Doug (Ed.), **Yōko Tawada: Voices from Everywhere** Lanham, MD: Lexington Books, 2007. p. vii-ix.

_____. Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics. **Textual Practice**, Londres, v. 24, n. 4, p. 725-748, 2010.

SAID, Edward. **Orientalism**. Nova York: Pantheon 1978.

SAMÓATA, Luciano. **A História Verdadeira**. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

SCHMITZ-EMANS, Monika Yōko Tawadas Imaginationen zwischen westlichen und östlichen Schriftkonzepten und -metaphern. In: GUTJAHR, Ortrud (Org): **Yōko Tawada: Fremde Wasser: Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge**. Tübingen: Konkursbuch, 2012. p. 269-295.

SEBALD W.G., JARAY, Tess. **For years now**. Londres: Short Books, 2001.

SLAYMAKER, Doug (Ed.). **Yôko Tawada: Voices from Everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007

STEINER, George. **After Babel**. Oxford: Oxford University Press, 1975.

STOCKWELL, Peter. **Sur(real) Stylistics: From Text to Contextualizing**. BEX, Tony; BURKE; STOCKWELL, Michael (Ed.). **Contextualized Stylistics**. Rodopi: Amsterdam, 2000.

_____. **Cognitive Poetics: An introduction**. London: Routledge, 2002.

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

SUGA, Keijiro. Translation, Exophony, Omniphony In: SLAYMAKER, Doug (Ed.), **Yôko Tawada: Voices from Everywhere**. Lanham, MD: Lexington Books, 2007.

SWAIN, Simon **Hellenism and Empire**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

TACHIBANA, Reiko. Tawada Yôko's Quest for Exophony: Japan and Germany In:

SLAYMAKER, Doug (Ed.). **Yôko Tawada: Voices from Everywhere**. Lanham, MD: Lexington Books, 2007.

TAWADA, Yôko. **Nur da wo du bist da ist nichts**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1987

_____. **Das Bad**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1989

_____. **Sanninkankei**. Título em japonês: 三人関係. Kodansha: 1991.

_____. **Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1993a.

_____. **Ein Gast**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1993b. [Edição Kindle]

_____. **Wo Europa anfängt**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1993c.

_____. Perusona. In: **Inu muko iri**. Título em japonês: 犬婿入り. Kodansha: 1993d

_____. **Tintenfisch auf Reisen: 3 Geschichten**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1994.

_____. Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch. In: _____. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1996a. [Edição Kindle]

_____. Von der Muttersprache zur Sprachmutter. In: _____. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1996b. [Edição Kindle]

_____. Erzähler ohne Seelen. In: **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1996c. [Edição Kindle]

_____. Talisman. In: **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1996d.

_____. Das Fremde aus der Dose. In: **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1996e. [Edição Kindle]

_____. **Eigentlich darf man es niemandem sagen aber Europa gibt es nicht**. In: **Talisman**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1996f.

_____. **Wie der Wind im Ei**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1997a.

_____. **Aber die Mandarinen müssen heute abend noch geraubt werden** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1997b.

_____. **Orpheus oder Izanagi. Till**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 1998a.

_____. **The Bridegroom was a Dog**. Tradução de: Margaret Mitsutani. Nova York: Kodansha International, 1998b. Tradução: Inu muko iri, 犬婿入.

_____. Kage-otoko. In: **Futakuchi Otoko**. Título em Japonês: ふたくちおとこ Shohan. Tōkyō: Kawade Shobō Shinsha, 1998c.

_____. Writing in Two Languages: A Conversation with Yōko Tawada. **Harvard Review**, Cambridge, MA, n. 17, p. 93-100, 1999. Entrevista concedida a Monika Totten.

_____. **Opium für Ovid: Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2000

_____. **Verwandlungen: Tübinger Poetikvorlesungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2001a.

_____. Schrift einer Schildkröte In: **Verwandlungen: Tübinger Poetikvorlesungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2001b.

_____. **Überseetzungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2002a [Edição Kindle]

_____. Eine leere Flasche. In: **Überseetzungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2002b. [Edição Kindle]

_____. Bioskop der Nacht. In: **Überseetzungen**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2002c. [Edição Kindle]

_____. **Das nackte Auge**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2004.

_____. **Was ändert der Regen an unserem Leben?** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2005.

_____. **Umi-ni-otoshita-namae.** Título em japonês: 海に落とした名前. Tóquio: Shinchosha 2006a.

_____. Jisa. Título em japonês: 海に落とした名前. In: **Umi-ni-otoshita-namae.** Shinchosha 2006b.

_____. **Amerika. Hidou-no-Tairiku.** Título em japonês: (アメリカ — 非道の大陸. Seidosha 2006c.

_____. The Postcommunist Eye: An Interview with Yôko Tawada. Yôko Tawada and Bettina Brandt. **World Literature Today**, Norman, v. 80, n. p. 43-45, 2006d.

_____. **Sprachpolizei und Spielpolyglotte** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2007a.

_____. Metamorphosen der Personennamen In: **Sprachpolizei und Spielpolyglotte** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2007b.

_____. Tawada Yôko Does Not Exist. In: SLAYMAKER, Doug (Ed.). **Yôko Tawada: Voices from Everywhere.** Lanham, MD: Lexington Books, 2007c. p.13-19.

_____. **Schwager in Bordeaux.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2008a.

_____. Scattered Leaves: Bettina Brandt, 'Artist Books and Migration, A Conversation with Yôko Tawada'. **Comparative Literature Studies**, University Park, PA, v. 45, n. 1, p. 12-22, 2008b.

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

_____. **Yuki-no-renshuu-sei.** Título em japonês: 雪の練習生 Tóquio: Shinchosha 2011.

_____. **Fremde Wasser: Hamburger Poetikvorlesungen.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2012.

_____. **Mein kleiner Zeh war ein Wort: 12 Theaterstücke.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2013.

_____. **Etüden im Schnee.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2014.

_____. **Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi.** 3ed. Título em japonês: エクソフォニー——母語の外へ出る旅. Tóquio: Iwanami, 2016a.

_____. **Akzentfrei.** Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2016b

_____. **Memoirs of a Polar Bear.** Tradução de: Susan Bernofsky. Nova York: New Directions, 2016c

THOMSON, C. Claire. 'Slainte, I goes, and he says his word': Morvern Callar undergoes the trial of the foreign. **Language and Literature**, v. 13, n. 1, p. 55-71, 2004.

TIERNEY, Robin Leah. **Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yôko and Shono Yoriko**. Tese de doutorado. University of Iowa. Iowa. 2010

TRIVEDI, Harish. Translating Culture versus Cultural Translation, In: ST-PIERRE, Paul; KAR, Prafulla C. (Ed.). **In Translation. Reflections, Refractions, Transformations**, Delhi: Pencraft International, 2005. p. 251-60.

VENUTI, Lawrence. **Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology**. London: Routledge, 1992

_____. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Tradução de: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. **A invisibilidade do tradutor**. Tradução de: Carolina Alfaro. **paLavra**, Rio de Janeiro, n. 3, p. III-134, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de: José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

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

_____. Exophony and Literary Translation. What it means for the translator when a writer adopts a new language. **Target**, Amsterdam, v. 22, n. 1, pp.22-39, 2010.

_____. Introduction. In: **Yôko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2013, p. 1-35.

YILDIZ, Yasemin. Tawada's Multilingual Moves: Toward a Transnational Imaginary. In: SLAYMAKER, Doug (Ed.). **Yôko Tawada: Voices from Everywhere**. Lanham: Lexington Books, 2007.