

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

EDUARDO SPIELER DE OLIVEIRA

A LÍNGUA, O ESTRANGEIRO E A METAMORFOSE:
UMA ANÁLISE DA PEÇA *A MÁSCARA DE GROU QUE BRILHA À NOITE*,
DE YOKO TAWADA

PORTO ALEGRE
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

EDUARDO SPIELER DE OLIVEIRA

A LÍNGUA, O ESTRANGEIRO E A METAMORFOSE:
UMA ANÁLISE DA PEÇA *A MÁSCARA DE GROU QUE BRILHA À NOITE*,
DE YOKO TAWADA

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Letras pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

PORTO ALEGRE
2022

A LÍNGUA, O ESTRANGEIRO E A METAMORFOSE:
UMA ANÁLISE DA PEÇA *A MÁSCARA DE GROU QUE BRILHA À NOITE*,
DE YOKO TAWADA

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciado em Letras pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Karen Pupp Spinassé
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Ma. Cintea Richter
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Bernardeth Spieler, mulher forte, presente, solícita, sempre apoiadora e que faz parte de tudo que sou. Agradeço a meu pai, Sérgio Eduardo, que nunca deixou me faltar nada, mesmo em situações de extrema dificuldade, me ajudando da maneira que acreditava ser o melhor.

Agradeço aos meus professores das séries iniciais que em meio a todas as dificuldades do ensino público, na cidade de Guaíba, me ensinaram a ler, a escrever e a nutrir o amor que tenho pelo estudo. Aos professores da Letras, que me transmitiram o amor pela docência e mudaram a forma como eu vejo o mundo e continuam assim fazendo.

Especialmente agradeço aos professores Karen Pupp Spinassé, Cléo Vilson Altenhofen, Robert Schade, Juliana Roquele Schoffen, Lia Schulz, Cláudia Luiza Caimi, Sergio de Moura Menuzzi e Sergius Gonzaga que acompanharam minha jornada acadêmica e cujos ensinamentos refletem no meu dia a dia como professor.

Ao professor Gerson Neumann, pelo aceite em me orientar neste trabalho e por acreditar na minha capacidade de realizá-lo. Agradeço o suporte, a orientação cuidadosa, o exemplo na paixão pela literatura e por me guiar e me dar liberdade nesse universo literário.

Aos mestres do teatro Marco Plá, Tânia Farias, Paulo Flores, Carlos Simioni, e todos os colegas da Teatraria e do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, que fizeram parte da minha formação artística que dialoga muito com o fazer acadêmico e com docência, me deram o suporte e a companhia na luta pela educação no nosso país.

Às minhas amigas e aos meus amigos da Letras, pelas trocas, conversas, inspirações e compartilhamento de dificuldades e alegrias. Especialmente ao Leonardo Maciel, à Giovanna Bilhalva, à Juliana Corrêa dos Passos, à Gabriela Weissheimer, à Ana Carolina Winckelmann e ao Gerônimo Loss Bergmann.

À minha família de coração, Frederico e Julia. Às minhas amigas e aos meus amigos da vida: Danielle Karnas, Raíssa Tonial, Lari Urruth, Clara Grassi, Nica Fochesatto, Laura Farezin, Giovanna Senna, Juliana Hein, Vinicius Coin, Mari Mattiello, Leonardo Oliveira, Nathália Maciel, Lucas Krüger, Jazmín Aga, Macarena Larricq, Dorka Matavovszky, Camila Marques Eusébio, Eduarda Pilecco, Ana Daros e João Pedro Beal.

Aos companheiros professores do PEAC e do NELE. Às minhas alunas e aos meus alunos, que muito me ensinam todos os dias.

À UFRGS, pelo ensino público e de qualidade.

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

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso consiste na apresentação da obra teatral da escritora Yoko Tawada, além da análise da peça *A máscara de grou que brilha à noite*. Em um primeiro momento, apresentam-se algumas de suas peças e temáticas abordadas pela autora. Adentrando o universo do teatro, recupera-se elementos da peça e propõe-se aproximações com o Teatro Nô e o Drama Analítico do Inconsciente, teorias que não pretendem definir a peça em um modelo, mas aproximar suas características da teoria teatral. A análise da peça é disposta em três recortes temáticos: a língua, o estrangeiro e a metamorfose. O primeiro recorte, a língua, trata de um personagem da peça, intitulado “Tradutor”; tomam-se como subsidiárias da análise as teorias sobre tradução de Walter Benjamin (1977) e de Haroldo de Campos (2011). No segundo recorte, o estrangeiro, propõe-se a ideia de que a peça executa uma corporificação do “estrangeiro” na personagem da irmã morta, personagem que não verbaliza sua voz e que ocupa um caixão no centro do palco. A partir de Julia Kristeva (1994), revisita-se a questão do infamiliar freudiano e investiga-se a relação dos personagens Irmão e Irmã, além do uso de fantasias na peça como aproximações ao infamiliar. Por fim, a questão da metamorfose é analisada a partir do jogo de máscaras da peça e da questão da identidade que ele mobiliza, efetuando, inclusive, a alteração dos nomes dos personagens. Brevemente, reflete-se, também, sobre questões linguísticas discutidas na peça a partir dos construtos teóricos de Émile Benveniste (1956) e de sua reflexão sobre os pronomes deíticos. Por fim, nota-se que a análise da peça nos aproxima da biografia da autora e de suas motivações para criação de um texto complexo, que dialoga com as fronteiras, com línguas e com sua história.

Palavras-chave: língua; metamorfose; estrangeiro; teatro; Yoko Tawada.

ABSTRACT

This final paper consists of the presentation of the theatrical work of Yoko Tawada, in addition to the analysis of the play *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*. At first, some of her plays and themes addressed by the author are presented. Entering the theater universe, elements of the play are recovered and approximations with the Noh Theater and the Analytical Drama of the Unconscious are proposed, theories that do not intend to define the play in a model, but bring its characteristics closer to theatrical theory. The analysis of the play is arranged in three thematic sections: the language, the foreign and the metamorphosis. The first point, the language, deals with a character in the play, entitled “Translator”; the theories on translation by Walter Benjamin (1977) and by Haroldo de Campos (2011) are taken as subsidiaries of the analysis. In the second point, the foreign, the idea is proposed that the play embodies the “foreigner” in the character of the dead sister, a character who does not verbalize her voice and who occupies a coffin in the center of the stage. Based on Julia Kristeva (1994), the issue of the Freudian unfamiliar is revisited and the relationship between the characters Brother and Sister is investigated, as well as the use of fantasies in the play as approximations to the uncanny. Finally, the question of metamorphosis is analyzed from the play of masks and the question of identity that it mobilizes, even changing the names of the characters. Briefly, it also reflects on linguistic issues discussed in the play from the theoretical constructs of Benveniste (1956) and his reflection on deitic pronouns. Finally, it is noted that the analysis of the play brings us closer to the author's biography and her motivations for creating a complex text that dialogues with borders, languages and her history.

Key Words: Language; Metamorphosis; Foreign; Theater; Yoko Tawada.

ABSTRACT

Diese Kursabschlussarbeit besteht in der Vorstellung der Theaterarbeit von Yoko Tawada sowie der Analyse des Theaterstücks *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*. Zunächst werden einige ihrer Stücke und von der Autorin angesprochene Themen vorgestellt. Beim Betreten des Theateruniversums werden Elemente des Stücks zurückgewonnen und Annäherungen an das Noh-Theater und das analytische Drama des Unbewussten vorgeschlagen. Theorien, die nicht darauf abzielen, das Stück in einem Modell zu definieren, sondern seine Eigenschaften der Theatertheorie näher zu bringen. Die Analyse des Stückes gliedert sich in drei thematische Abschnitte: die Sprache, das Fremde und die Metamorphosen. Der erste Ausschnitt, die Sprache, handelt von einer Figur des Stücks namens „Übersetzer“; Als Substituenten der Analyse werden die Übersetzungstheorien von Walter Benjamin (1977) und von Haroldo de Campos (2011) herangezogen. Im zweiten Ausschnitt, das Fremde, wird die Idee vorgeschlagen, dass das Stück das „Fremde“ in der Figur der toten Schwester verkörpert, einer Figur, die ihre Stimme nicht verbalisiert und einen Sarg in der Mitte der Bühne besetzt. Basierend auf Julia Kristeva (1994) wird das Thema des Freudschen Unbekannten wieder aufgegriffen und die Beziehung zwischen den Charakteren Bruder und Schwester sowie die Verwendung von Fantasien im Stück als Annäherung an das Unbekannte untersucht. Schließlich wird die Frage der Metamorphose anhand des Maskenspiels im Stück und der damit mobilisierten Identitätsfrage analysiert, einschließlich der Namensänderung der Figuren. Auch sprachliche Fragen werden kurz reflektiert, die im Stück diskutiert werden, ausgehend von den theoretischen Konstrukten von Benveniste (1956) und seiner Reflexion über deitische Pronomen. Abschließend wird darauf hingewiesen, dass uns die Analyse des Stücks der Biografie der Autorin und ihren Beweggründen für die Erstellung eines komplexen Textes näher bringt, der mit Grenzen, Sprachen und ihrer Geschichte in Dialog tritt.

Schlüsselwörter: Sprache; Metamorphose; Fremd; Theater; Yoko Tawada.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. YOKO TAWADA: ESCREVER SEM FRONTEIRAS	15
3. MEU DEDO MINDINHO ERA UMA PALAVRA: A DRAMATURGIA DE YOKO TAWADA	18
4. A MÁSCARA DE GROU QUE BRILHA À NOITE.....	26
4.1 AS VOZES DO TEATRO	29
4.2 A LÍNGUA DOS VIVOS E DOS MORTOS: O TRADUTOR	33
4.3 O CORPO DA IRMÃ: O ESTRANGEIRO E O INFAMILIAR.....	39
4.4 A METAMORFOSE E O JOGO DE MÁSCARAS	43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
6 REFERÊNCIAS	52

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Montagem da peça <i>Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt</i>	26
Figura 2: Máscaras do teatro Nô	30
Figura 3: Ator vestindo a máscara	30
Figura 4: A instalação da peça	39
Figura 5: O cadáver da irmã	39
Figura 6: Vizinho com a máscara de grou	44
Figura 7: O jogo de máscaras	44

1. INTRODUÇÃO

Uma prática cênica comum de companhias de teatro é a leitura dramática. Nesse exercício, o texto teatral é lido em voz alta para um público ou para o próprio grupo. Por vezes esse é o primeiro contato do ator¹ com o personagem. Ouvindo a si mesmo e aos outros, o ator entende o enredo, conhece os personagens e imagina as cenas; também compreende como cada personagem se relaciona com o outro e como age ou reage a cada acontecimento; começa a elaborar desenhos de voz, mudanças de entonações e de tom. Ali se inicia o processo de criação de personagem.

Defino a prática da leitura dramática como um ritual. O grande mestre russo Stanislavski escreveu em seu livro *A construção do personagem*, de 1943, que: “quando um ator acrescenta o vivo ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora” (STANISLAVSKI, 1943, p. 128). Além de exercício cênico, a prática se mostra, para mim, como um movimento de deixar-se ser tocado pelo texto, e também de auto-observação em relação às provocações, emoções e aos sentimentos despertados durante a leitura. Um dos gêneros literários que mais me comove é a peça de teatro. Desfruto desse ritual há alguns anos, compartilhando essa experiência com colegas atores da escola Teatraria ao Cubo e com outros que participaram da residência artística na Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz no ano de 2019, ambas na cidade de Porto Alegre.

Durante os estudos de literatura e cursos de teatro, diversos autores da literatura em língua alemã que trabalharam com a escrita dramática me foram apresentados. Heiner Müller, Friedrich Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, Gotthold Lessing, Frank Wedekind, Bertolt Brecht, Elfriede Jelinek, Emine Sevgi Özdamar, Yoko Tawada, entre outros, são exemplos de autores de produtiva escrita teatral. Com algumas dessas produções realizei o exercício cênico da leitura dramática. Foi a leitura de Yoko Tawada que mais me inquietou, despertou emoções e me motivou à escrita deste trabalho. Sobre a autora, começo um relato teórico.

¹ Entendo como ator aquele ator que faz de sua prática teatral aliado a uma militância política. Entendo política não necessariamente como partidária, mas como a conversação e negociação para que pendências entre interesses sejam equacionadas ou equiparadas. Para a Tribo de Atores Ói Nós Aqui Traveiz, companhia pela qual entrei em contato com o conceito de ator: o teatro é instrumento de desvelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e o aprimoramento da sua condição. (Definição retirada do site: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo1.html>. Acessado em: 01 de agosto de 2022).

Neumann, Richter e Daudt (2021, p. 10) organizam a obra de Yoko Tawada como coletânea de poemas e de prosa curta: *Nur wo du bist da ist nichts* (1987), *Wo Europa anfängt* (1991), *Ein Gast* (1993), *Tintenfisch auf Reisen* (1994), *Opium für Ovid - Ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen* (2000), *Überseetzungen* (2002), *Sprachpolizei und Spielpolyglotten* (2007), *Abenteuer der deutschen Grammatik* (2010) e *Paul Celan der chinesische Engel* (2020); como coleção de ensaios: *Talisman* (1996), *Aber die Mandarinern müssen heute abend nich geraubt werden* (1997), *Verwandlungen* (1998), *Fremde Wasser* (2012) e *Akzentfrei* (2016); e como peças de teatro, áudio e libretos: *Die Kranichmaske, die bei Nacht Strahlt* (1993), *Wie der Wind im Ei* (1997), *Orpheus oder Izanagi. Till* (1998), *Was ändert der Regen an unserem Leben* (2005); outros autores mencionam também que a produção da autora abarca ainda inúmeros textos críticos, palestras e entrevistas. Além dos textos citados, a autora também tem diversos textos públicos em japonês, cuja primeira publicação data de 1991, intitulada *Sanninkankei*. Como tradutora, Tawada teve sua primeira tradução publicada em 1998, a partir da obra *The bridegroom was a dog*, traduzida do japonês para o inglês. Especialmente sobre sua obra teatral, que engloba além das peças citadas, outras 7 peças, totalizando 12 obras, é elaborado, nesse trabalho, um panorama abordando temática e enredo de algumas delas, na seção 1.3.

A partir da apresentação de suas publicações é possível ter uma ideia da diversificada produção de Tawada, cuja expansão por línguas e culturas e variedade de gêneros literários e performáticos, desperta o interesse de pesquisadores em todo o mundo. Ao mesmo tempo que há desafio na pesquisa sobre a escritora, há também possibilidades: a autora fornece ferramentas para a reflexão em uma constante discussão sobre temas, contextos, conceitos, termos e posições em sua obra.

As peças teatrais de Yoko Tawada, ainda pouco pesquisadas, apresentam aspectos para além da questão da migração, tema profundamente explorado pela autora. Temáticas como a metamorfose na escrita de Tawada aparecem, por exemplo, nas pesquisas de Hakkarainen e Marja-Leena, (2020), Beaney (2016), Arslan (2013) e Kilchmann (2010); as vozes presentes nas obras relacionando as intertextualidades são pesquisados por Pavan (2019), Richter (2018) e Gürtler (2012); sobre a língua, entre vários pesquisadores, estão Arens (2007), Letimeir (2007), Pérez (2013), Riegler (2011) e Gelzer (2000); sobre a exofonia, Perloff (2010) e Daudt (2019); sobre tradução Esselborn (2007), Abreu (2017), Matsunaga (2002) e Bay (2010); sobre o estrangeiro, Ervedosa (2006) e Kohns (2008). Esses são exemplos de temas e pesquisadores que publicaram e publicam artigos, livros, dissertações, teses, entre outros, explorando recortes da obra de Tawada. Acredito que alguns desses temas também apareçam nos textos dramáticos

de Tawada, nos quais eles são explorados através de personagens (ou vozes²) e a partir do jogo cênico, ambos colocados no palco também como um experimento linguístico.

Por vezes, a fronteira entre línguas é borrada quando, em uma mesma peça, mais de um idioma é utilizado. A própria fronteira entre gêneros literários, sejam eles peça de teatro, tese ou ensaio, se confundem quando elementos do Teatro Nô³ e da literatura ocidental são explorados no texto. Um estranhamento é causado no leitor através dos personagens, da linguagem e, das ações físicas dos personagens; a língua é elemento central, quando um personagem intitulado Tradutor reflete sobre o que é estrangeiro dentro da língua; a metamorfose, quando personagens utilizam máscaras e elementos simbólicos tornando-se animais ou vozes que evocam esses animais e suas simbologias.

Neste trabalho, pretende-se aprofundar alguns desses elementos abordados na peça *A máscara de grou que brilha à noite* [*Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*], para cotejá-los com autores que refletem sobre os mesmos temas de forma particular, com a intenção de propor uma reflexão que acrescente a ambas as partes: projetar a produção dramática de Yoko Tawada a partir de estudos da língua, de metamorfose e do estrangeiro, e contribuir com as novas reflexões que a autora propõe dentro desses campos. É imprescindível lembrar que se trata de uma peça e, por isso, essa reflexão estará também permeada por reflexões acerca do teatro.

Os recortes de língua, metamorfose e estrangeiro supracitados são explorados com foco na peça. Para aproximar tais recortes, buscou-se na literatura pensadores que dialogassem com os temas, além de pesquisadores que se ocupassem da obra de Yoko Tawada. Dessa maneira, o trabalho foi organizado de forma a contextualizar a obra em foco, em seguida, aprofundar possíveis recortes observados ou pesquisados em outras obras da autora.

No capítulo 2, é apresentada a autora, sua relevância no cenário da literatura alemã, suas formas de expressão artística, sua posição na literatura contemporânea e as temáticas abordadas em seus textos. Acredito haver uma profunda relação entre sua história e sua escrita. Dessa forma, começamos a compreender os recortes feitos para análise da obra teatral escolhida. Ainda nesse capítulo, na seção 2.2, é realizado um panorama da obra teatral da escritora e de algumas pesquisas realizadas sobre as mesmas.

² A autora descreve no prólogo de algumas peças uma lista de vozes (ao invés de personagens, comumente listados no início de peças de teatro). Há nessas vozes a ideia de entidades que podem se transmutar, mudar de corpo entre os diferentes atores, colocando uma importância maior nas falas e no significado na voz, do que no corpo do ator que o interpreta.

³ Nô, nô, nou ou noh ou ainda nōgaku é uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês.

No capítulo 3, o foco volta-se para a peça selecionada para análise neste TCC. Em um primeiro momento, a peça *A máscara de gouro que brilha à noite* é apresentada, em seguida na seção 3.1, é feita uma reflexão sobre teorias teatrais: o Teatro Nô e o Drama Analítico do Inconsciente. Nas seções 3.2, 3.3 e 3.4, a análise passa pelos recortes de língua, do estrangeiro e da metamorfose, respectivamente.

Por fim, registro minhas considerações finais, ponderando as possíveis aproximações teóricas realizadas, ao mesmo tempo em que reflito sobre a possibilidades de outras análises. Vislumbro, ainda, a possibilidade de realização de futuros trabalhos com foco na obra dramática da escritora.

2. YOKO TAWADA: ESCREVER SEM FRONTEIRAS

Eu pensei que nós vivíamos nos idiomas. Por isso nunca tive o sentimento que não tinha abrigo, mesmo quando eu estava por semanas fora de casa. Mas onde vivem os idiomas? ⁴. (TAWADA, 2016).

A escritora Yoko Tawada é japonesa, nascida no dia 23 de março de 1960, em Nakano, Tóquio. Filha de um livreiro, tem uma infância cercada de livros e, ainda criança, começa a escrever obras autorais. Na escola estuda inglês e alemão e começa a se interessar pela literatura europeia. Forma-se em Teoria da Literatura com ênfase em Literatura Russa na Universidade de Waseda, na cidade de Tóquio. Em 1982, ela embarca em um navio para a costa leste da Sibéria, e, logo após, no trem transiberiano rumo à Europa. Na Alemanha, mais precisamente em Hamburgo, ela começa seus estudos em Germanística. Termina seu doutorado em 1998, na Universidade de Zurique, sob a orientação de Sigrid Weigel — uma das principais teóricas feministas contemporâneas de língua alemã —, com a tese: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur*⁵, uma abordagem etnológica e poética de autores alemães, abrangendo de Kafka à Walter Benjamin. Depois de 22 anos, saindo das margens do rio Elbe, em Hamburgo, em abril de 2006, a escritora muda sua moradia para Berlim, onde vive atualmente.

Além do percurso acadêmico, Tawada tem uma vasta carreira literária. A autora escreveu cerca de 54 livros⁶, fez inúmeras performances, leituras, além do texto-musical lançado com a pianista de Jazz Aki Takase, chamado *Diagonal*, no ano de 2002. Sua obra literária foi agraciada com diversos prêmios literários, entre eles estão: o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, outorgado a escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã; a Medalha Goethe, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito no sentido de difundir a língua e a cultura alemãs; e o prêmio Kleis-Preis de literatura alemã, prêmio maior da literatura alemã, consolidando sua obra como cânone contemporâneo dentro da literatura alemã, e posicionando-a ao lado de grandes escritores aos quais o prêmio também foi concedido, como: Anna Seghers, Bertold Brecht, Ernst Jandl, Herta Müller e Robert Musil. No Japão, a autora também é detentora de outros 9 prêmios, entre eles o Prêmio Izumi

⁴ Tradução livre do original: *Ich dachte, wir wohnen in den Sprachen. Deshalb habe ich nie das Gefühl, dass ich obdachlos bin, selbst wenn ich wochenlang unterwegs bin. Aber wo wohnen die Sprachen?*

⁵ “Brinquedo e magia da linguagem na literatura europeia” [tradução livre minha].

⁶ Informações retiradas do site oficial da autora. Disponível em: <http://yokotawada.de/bio-bibliographie/>. Acesso em 15 jul. de 2022.

Kyôka, em 2000, o Prêmio Itô Sei, em 2003 e o Prêmio Literário Yomiuri, em 2013. Tem-se, assim, a dimensão dos escritos e do reconhecimento da autora.

Tawada escreve em alemão e japonês. Por vezes, ambas as línguas aparecem em um mesmo poema, em um mesmo ensaio ou em uma mesma peça teatral. Como as palavras escolhidas pela pesquisadora Claudia Pavan (2017, p.216), há no brincar com o idioma uma apropriação da língua:

(...) ela brinca com a língua e se apropria da língua alemã, como uma criança se apropria do brinquedo de um amigo: de assalto, cheia de curiosidade, acompanhada por um olhar estranho, um pouco esquisito, um pouco inusitado, um pouco distanciado – próprio de quem percebe a outra língua de um ponto de vista destituído da familiaridade que se tem com a língua materna.

É na poesia, nos ensaios, nos romances, nas peças teatrais, na canção, que se manifesta o trabalho literário de Tawada. A autora também faz intervenções artísticas, leituras dramáticas e performances teatrais. Por vezes, as fronteiras entre os gêneros literários e as performances não são exatamente bem definidas, algo que se relaciona profundamente com a vida autora. Como escritora e como doutora em Germanística, ela viaja entre Europa, Ásia e América para leituras, palestras, aulas, acompanhamento em apresentações musicais, comentários em arte contemporânea; transita entre países, idiomas, fronteiras e formas. Seus textos já foram traduzidos para o japonês (alguns deles, pela própria autora), sueco, francês, espanhol, inglês, português, entre outros.

Na literatura contemporânea, Tawada posiciona-se na literatura exofônica. Ou seja, daqueles autores que adotam uma língua de escrita diferentes de sua língua materna. A relevância desses autores, que podem escrever de seus países de origem ou de fora, é cada vez maior em um cenário em crescente expansão na Alemanha. A tradução de livros de autores exofônicos chega a marcas anuais altíssimas; no ano de 2020, por exemplo, os números chegaram a mais de 9000 livros traduzidos⁷. No entanto, há aqui um ponto importante sobre a autora: quando questionada sobre a chamada “literatura de imigrantes”, Tawada diz não se reconhecer nessa definição (KURITA, 2015). O espaço que seu escrito talvez ocupe é, justamente, o da fronteira, buscando uma reflexão sobre esse conceito e suas derivações. Um espaço que difere de escritores forçados ao exílio, ou ainda que carregam em sua história o exílio de seus antepassados. Aqui há uma escolha ativa de permanecer nesse espaço fronteiriço:

⁷ Dados retirados de: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/194342/umfrage/buchmarkt-hoerbuch-umsatz-nach-warengruppen/>. Acessado em 17 de julho de 2022.

“Não quero atravessar a fenda que existe entre duas línguas. Eu quero viver lá” (TAWADA apud TYERNEY, 2010, p. 10⁸). Acredito que a partir dessa escolha haja um potencial para questionar, pois há em sua voz sua perspectiva e sua identidade.

Nesse espaço de criação, há uma viagem para além da geografia. Transpassa-se os sons da língua, da cultura, e chega-se a um espaço em que é necessário perceber e acolher o outro. Na obra de Tawada, há a incorporação desses diferentes elementos de tradições culturais, folclore e transculturalidade. Ao se colocar nessa região fronteiriça fomenta-se a discussão das próprias definições de fronteiras, de nacionalidade, acerca do que é interno e externo, familiar e estrangeiro, de pertencimento. Para Gamlin (2012, p.39 apud PORTO; BARCELOS, 2020 p.79):

Ela é uma extraordinária cidadã do mundo que transita facilmente entre continentes, culturas e línguas, e que, portanto, desenvolveu uma consciência intercultural impressionante exprimida através de um estilo verdadeiramente único⁹.

Na identificação da familiaridade, da estranheza, das fronteiras e das questões culturais, a escritora apropria-se da língua. Experimentando, ela conquista a liberdade. No experimento, ela encontra o outro. Yoko Tawada toma a etimologia da palavra e transforma a exofonia em uma aventura, em uma viagem para fora das fronteiras da primeira língua (IVANOVIC, 2008). Em especial, em sua obra teatral é possível identificar elementos explorados em seus textos ensaísticos e acadêmicos. No entanto, ao adicionar a performance e o movimento — elementos comuns ao teatro —, são adicionadas também camadas que singularizam sua dramaturgia.

⁸ Do inglês: “*I don’t want to cross the ditch that exists between two languages,*” she writes, “*I want to live there*”.

⁹ She is an extraordinary citizen of the world who moves effortlessly between continents, cultures, and languages, and who thus developed an impressive intercultural awareness expressed in truly unique style”. (GAMLIN, 2012, p. 39 [tradução de PORTO; BARCELLOS, 2020]).

3. MEU MINDINHO DO PÉ ERA UMA PALAVRA: A DRAMATURGIA DE YOKO TAWADA

“Nenhum objeto lembra qualquer nacionalidade.”¹⁰
(TAWADA, Yoko. *Wie der Wind im Ei*, 1997).

Lançado em 2019, o livro *Mein kleiner Zeh war ein Wort* [Meu dedo mindinho era uma palavra] reúne as 12 peças de teatro escritas pela autora. São elas: *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt*; *Wie der Wind in Ei*; *Orpheus oder Izanagi. Till*; *Sancho Panza*; *Schwarzeis*; *Pulverschrift Berlin*; *Ich wollte nur Geld, bekam aber die Wahrheit*; *Was ändert der Regen an unserem leben?*; *Dejima*; *Mein kleiner Zeh war ein Wort*; *Kafka Kaikoku* e *Mammalia in Babel*. As peças nos levam para viagens aventurescas, não necessariamente para algum lugar distante, mas para um mundo de sonhos, mesmo que dentro de situações corriqueiras e do próprio idioma. Nos textos aparecem as figuras de animais, plantas, coisas, fantasmas, corpos, pessoas, vozes, entre outros. Os temas são abordados de forma leve — mesmo que haja grandes abismos em algumas reflexões —, concreta e filosófica, como um convite a repensar sobre imagens, a língua e o nosso dia a dia. Comento nessa seção algumas das peças, a fim de definir um panorama geral sobre alguns temas sensíveis à escrita de Tawada.

As peças de Yoko Tawada dialogam com diversas temáticas, também abordadas em seus romances, contos, ensaios e trabalhos acadêmicos. Em suas peças de teatro, percebe-se em especial: o jogo de idiomas; a busca por identidade nos espaços entre relações de gênero; a forma intercultural de escrita, e, até mesmo, o processo de escrita que adentra uma tentativa de conexão entre a herança comum da Europa e da Ásia (KORIAN, 2009).

A peça *Wie der Wind im Ei* (2019) tem já em seu título uma dissociação da palavra “Windei”. O significado seria “gravidez anembrionária”, uma condição que ocorre quando um saco gestacional se desenvolve sem um embrião, ou seja, quando há uma formação apenas da casca, mas não do embrião. Tal condição ocorre principalmente em animais ovíparos. O título pode ser pensado como uma metáfora para o surgimento de uma nova ideia, porém sem conteúdo, vazio de significado. Já a peça, como a possível tradução de “Como o vento no ovo” (nesse caso a tradução perde o jogo de palavras que Tawada propõe), pode ser interpretada como um movimento de ação que nada afeta, pois não é guiada para isso, ou seja, toma uma

¹⁰ “Kein Gegenstand erinnert an irgendeine Nationalität” [tradução minha].

outra direção daquilo que é esperado.

No palco, como personagens, há uma escritora, uma criança selvagem, uma poetisa ciumenta e uma cunhada suspeita. Algo comum dentro da escrita dramática de Tawada são os nomes dos personagens serem como “entidades” abstratas, mais do que sujeitos com identidade e nome próprio. Assim, nessa peça os personagens não ganham um nome próprio, eles seguem sendo irmã, cunhada, poeta e criança.

As mensagens no texto parecem enigmáticas, pistas através das quais se pode estabelecer uma ligação entre sexualidade, fertilidade e produtividade na escrita. Ovos, garrafas, folhas, escritos, sangue e vasos sagrados são objetos cênicos e a peça tem como desfecho o nascimento de uma língua. Os símbolos apresentados na peça carecem de uma codificação. A personagem principal é uma mulher que carrega um cartaz escrito “schwanger” [grávida], ou seja, há uma relação com o nascimento, com o ovo, como algo que é gestado. No final da peça esse manuscrito é queimado. Esse pedaço de papel é, no entanto, salvo por uma garota que, como o vento, o leva.

Orpheus oder Izanagi (2019) registra uma temática relacionada à antiguidade ocidental e japonesa. A peça faz um diálogo entre figuras mitológicas gregas, como Orfeu e suas transformações, em conexão com a literatura tradicional japonesa, através de figuras como Izanagi. Os personagens principais são nomeados a partir da sobreposição de nomes: I-NA-KE, vindo dos nomes em alemão “Eurydike” e “Izanami”, e O-GI vindo dos nomes “Orpheus” e “Izanagi”. A personagem feminina, Ofi, neta de Izanagi e Eurídice, obriga o personagem Ogi, neto de Orfeu e Izanami, para uma unificação corporal, a partir de três crianças. Os processos de apropriação mundial são elaborados no acesso ao corpo (feminino), e isto num contexto de referência mitológica cria uma tensão intercultural através de uma dupla codificação¹¹ (WEIERSHAUSEN, 2020).

Além da tentativa de conexão entre mitologia asiática e ocidental, há na peça o tema da metamorfose e da corporificação. Acredito que seja possível fazer uma relação entre unificação cultural e o surgimento de uma nova mitologia, talvez seja possível relacionar com a história da escritora, que, ao se deparar com questões culturais, cria sua própria manifestação artística a partir dessa fusão.

¹¹ „Im Orpheus oder Izanagi werden Prozesse von Weltaneignung im Zugriff auf den (weiblichen) Körper verhandelt, und zwar in einem mythologischen Bezugskontext, der durch eine doppelte Kodierung in interkultureller Spannung angelegt ist“.

Till (2019) é uma peça escrita em ambas as línguas, Alemão e Japonês. Situada na idade média, a peça apresenta um filho de fazendeiros chamado Thyl Ulenspiegel, que engana toda a burguesia da cidade ao realizar de forma literal todas as demandas dos moradores. Nesse texto, há uma reflexão sobre as duplicidade e contradições em nível de língua, cultura e tempo. As línguas são intercambiadas ao longo da peça sem que exista o auxílio de uma tradução. Nesse aspecto, a própria autora faz uma intervenção sobre a forma que esse jogo de línguas poderia ser encenado:

Seria desejável, que o trabalho teatral como um todo e a produção em geral trabalhasse sem uma tradução. Através de gestos, mímica, sons do idioma ou coreografia poderia ser alcançado um universo em comum no palco. Para o público que entende apenas um dos idiomas permaneceria uma parte do palco em segredo, no entanto seria possível um acesso a partir do musical ou cenográfico [tradução minha]. (TAWADA, 1998, p. 43-44).¹²

Além disso, a peça foi pensada para que os personagens ocupem o mesmo espaço, ainda que em tempos e idiomas distintos. Os personagens japoneses, que estão no presente, compartilham o palco com os personagens alemães da idade média. Acredito que a conexão entre os personagens se dê a partir do interesse pela cultura ou ainda da observação das diferentes culturas. O enredo da peça é ordenado de modo que ambos os núcleos acontecem em um mesmo lugar, porém não se relacionam. Assim, é possível que ambas as partes sejam lidas independentes uma da outra e em correlação.

A peça *Sancho Panza* (2019), escrita em alemão, japonês e espanhol, faz referência ao personagem do romance de Miguel de Cervantes, Dom Quixote de la Mancha. Em um processo permeado de intertextualidades, a autora faz uma releitura do texto original de Cervantes. Franz Kafka, Jorge Luís Borges e Walter Benjamin são escritores que propuseram releituras do texto de Cervantes e, assim, possibilitaram novos olhares e perspectivas para a famosa história do engenhoso fidalgo e seu fiel amigo e companheiro. Tawada se junta a esses escritores ao propor uma personagem feminina para Quixote; acredito que há nessa transformação uma nova dimensão para a reflexão. Além disso, logo no prólogo da peça o leitor se depara com a descrição de que, além de serem femininos, os personagens são zoomorfizados, Sacho Panza é

¹² “Es wäre wünschenswert, wenn die gemeinsame Theaterarbeit und die Produktion ohne Übersetzungen der Dialoge gelingen würde. Durch Gesten, Mimik, Sprachklang oder Choreographie muss eine gemeinsame Welt auf der Bühne geschaffen werden. Für die Zuschauer, die nur eine der beiden Sprachen verstehen, bleibt ein Teil der Bühne ein Geheimnis, aber musikalische oder bildliche Zugänge zu dem Geheimnis müssen möglich sein“. Yoko Tawada, *Till*. Tübingen: Konkursbuch, 1998, páginas 43-44.

uma burra e Dom Quixote é uma égua. Ou seja, elas enxergam o mundo a partir dessa nova perspectiva.

A pesquisadora Roxane Riegler (2011, p. 261-262) sugere que “o trabalho literário de Tawada nos mostra o ponto cego da cultura ocidental, e faz isso trazendo as atribuições solidificadas de identidade”. Me parece que é o caso dessa peça. A criação de Cervantes é reposicionada para um contexto do final do século XX e passa a tratar de problemas ambientais e políticos. A questão feminina é refletida na fala de Quixote: “A pele de uma mulher é a armadura mais forte. Ao colocá-la não se deve ter medo de mais nada”.¹³ A peça é dividida em nove atos, ou imagens [Bilder] e o conteúdo não é um enredo linear, mas cenas independentes para serem encenadas. Outro fato relevante é o de que todas as cenas começam com a reprodução de uma pintura ou de algum trabalho de artistas famosos ou desconhecidos da Alemanha, França e Japão (de la Torre, 2000 apud ECKART, 2017). Essas obras contribuem para a interpretação da peça, por exemplo, quando uma delas mostra imagens de duas mulheres em uma relação de mestre e de servente, relação esta que é discutida nos diálogos entre Sancho Panza e Dom Quixote.

A peça *Kafka Kaikoku* (2013) tem já em seu título um jogo de palavras: além do sobrenome do escritor Kafka, há a palavra “Kaikoku”, que significa “abertura de países” em japonês. Segundo Ivanovic (2019), o significado associado a *kaikoku* se relaciona ao entendimento de que o leitor se vê confrontado com a palavra. Caso ele não fale japonês, o título parece gramaticalmente incorreto, mas acusticamente agradável, ao mesmo tempo, que é difícil definir em qual língua a peça está escrita quando observamos apenas o título. Ou seja, me parece que a autora intenciona um estranhamento linguístico, um estranhamento a partir desses signos de diferentes línguas.

Há no texto um grande debate sobre a palavra “Ungeziefer”. É possível encontrar na literatura traduções dela como “parasita” ou “verme”, no sentido de pequenos animais nocivos ou como um conjunto de insetos. “Ungeziefer” foi a palavra utilizada por Franz Kafka ao narrar a transformação de Gregor Samsa em seu livro *A Metamorfose*. Em entrevista concedida para a Fundação Cultura japonesa-alemã de Berlim, Tawada reflete sobre a peça:

Se trata da palavra “Ungeziefer”. Na metamorfose de Kafka Gregor Samsa se transforma em um verme. Em um ótimo dicionário etimológico encontramos o significado original da palavra como “um bicho sujo”,

¹³ Die Haut einer Frau ist die härteste Rüstung. Wenn man eine weibliche Haut angezogen hat, muss man sich vor nichts mehr fürchten [tradução minha].

provavelmente, “um bicho não adequado para se vitimar”. Como verme Samsa não poderia mais trabalhar como vendedor. Ou ainda: eu não deveria mais trabalhar. Isso significa, que os débitos de seus pais deveriam ser totalmente pagos, no entanto mais tarde, quando ele não trabalhava mais, não parecia ser mais um problema para seus pais. Como poderíamos entender isso? A história termina com a esperança de um casamento de sua irmã. Como essa seria uma imagem para o futuro? Se trata da pergunta em minha peça de teatro, a adaptação da *Metamorfose* de Kafka.¹⁴

Ainda segundo a escritora, essa “abertura de países” (*kaikoku*) tem uma conexão com a abertura do Japão para o oeste, mais precisamente para a Europa. Em 1861, Japão e Prússia assinaram um tratado comercial; alguns anos mais tarde começou no Japão o período Meiji com suas reformas do estado feudal para o império. Na peça está representada a modernização do Japão, abordando sua abertura para a influência europeia. A escritora coloca no palco um mundo globalizado, onde é comum viver-se em um local diferente de onde se nasceu, assim como falar um idioma diferente de sua língua-mãe. Ela pensa sobre o início desse processo a partir da abertura comercial entre Japão e Prússia, locais esses muito importantes para a sua trajetória.

Mein kleiner Zeh war ein kleines Wort (1999), peça que nomeia o livro, não traz um enredo ou uma história, mas cenas, textos e palavras para cada uma das letras do alfabeto. O alfabeto é representado como um universo, e o começo de cada cena se dá a partir de uma palavra formada pela letra do alfabeto. A peça se inicia com a perda da casa dos moradores: “Você já escutou, sim, é realmente inusitado, que a casa tenha desaparecido. Mas nós estamos incrivelmente bem e nosso filho parece estar muito bem”, (TAWADA 2019, p. 56)¹⁵.

Na sequência, a família tenta se organizar dentro desse universo do idioma, tentando construir uma casa a partir das letras do alfabeto. Libertados daquilo que é habitual e rotineiro, a família se concentra em questões importantes como: “A água corre na palavra chuveiro? Por que não se soletra a palavra dedo do pé como C (Zeh)? Como costurar o buraco no céu? Como um hóspede entra na casa quando não há porta?” (TAWADA, 2019). O texto trata tais assuntos

¹⁴ “Es geht um das deutsche Wort ‚Ungeziefer‘. In Kafkas Verwandlung verwandelte sich Gregor Samsa in ein Ungeziefer. In Kluges etymologischem Wörterbuch bedeutete das Wort ursprünglich ‚ein unreines Tier‘, wahrscheinlich ‚ein nicht zum Opfer geeignetes Tier‘. Als Ungeziefer konnte Samsa nicht mehr als Kaufmann arbeiten. Oder: Er musste nicht mehr arbeiten. Es hieß, dass er die Schulden seiner Eltern abzahlen müsse, aber später, als er nicht mehr arbeitete, ist das anscheinend kein Problem mehr für die Eltern. Wie können wir das verstehen? Die Geschichte endet mit der Hoffnung auf die Hochzeit seiner Schwester. Wie ist dieses Bild der Zukunft zu verstehen? Es geht um diese Fragen in meinem Theaterstück, das eine Adaption von Kafkas Verwandlung ist“. Cf: Disponível em: <https://jdz.de/de/node/137>. Acessado em 02 de agosto de 2022.

¹⁵ „Du hast schon gehört, ja, es ist wirklich ungewöhnlich, dass das Haus verschwunden ist. Aber uns geht es erstaunlich gut und unser Kind scheint besonders glücklich zu sein“.

com leveza e concretude, ao mesmo tempo em que é filosófico, deixando, assim, espaço para a reflexão do público. Sua característica principal, talvez, seja a de não delimitar ou fixar o significado das palavras, ao mesmo tempo em que observa a língua como se fosse um jogo.

Mammalia in Babel (2013) pode ser considerado um texto dramático como também um escrito de base filosófica, discursiva e poética. A peça é escrita em japonês e alemão. O enredo gira em torno de um ambiente distópico, no qual os humanos teriam morrido e animais sobreviventes conversam sobre os motivos por trás do ocorrido. Apesar do texto ter sido escrito anos antes da pandemia de Covid-19, há uma similaridade de termos que passaram a fazer parte do vocabulário popular a partir de 2020, como é apontado por Heselhaus:

Ao ler a peça “Mammalia in Babel” de Yoko Tawada em 2020, podemos acreditar que estamos com uma nova publicação em nossas mãos, pois aparecem palavras como “Epidemia”, “Vírus”, “contagante” e “doença”, e não apenas como metáfora. Muitas passagens nos fazem lembrar da epidemia de Covid-19: “A tosse é uma forma de respirar, não uma provocação”¹⁶ [tradução minha](Heselhaus, 2021, p. 103).

Na peça discute-se, além da razão médica da morte humana, o resultado de escolhas humanas, propondo uma crítica social e ética da espécie através dos olhos dos animais. A crítica tem diferentes graus de severidade a depender da ideologia dos protagonistas animais. O cão, por exemplo, em sua posição de “melhor amigo do homem”, faz uma tentativa de defesa da espécie humana, em contraste com outros animais que se posicionam de forma mais crítica, como aparece no início da peça: "Muitos animais dizem que estão melhor sem o Homo Sapiens. Pode ser que os seres humanos fossem células cancerosas da nossa terra"¹⁷ [tradução minha](TAWADA, 2019, p. 72).

Alguns elementos parecem ser recorrentes nas obras dramáticas de Tawada. Nas peças dificilmente os personagens possuem nomes, normalmente eles são nomeados por sua profissão (poeta, tradutor, escritora), sua relação familiar (irmão, irmã, cunhada), sua relação com os personagens (vizinho), nomes genéricos (criança), nomes de animais (urso, cachorro) ou ainda nomes que fazem referência a personagens literários ou mitológicos (Sancho Panza, Quixote, Orpheus, Izanagi, Eurydike e Izanami). Me parece que no uso desses nomes haja uma sensação

¹⁶ Liest man 2020 Yoko Tawadas kurzes Theaterstück “Mammalia in Babel“, so könnte man direkt glauben, eine Neueröffnung in der Hand zu halten, so häufig erscheinen in diesem Text Wörter wie „Epidemie“, „Virus“, „infektiös“, „ansteckend“ und „Krankheit“, und zwar nicht nur als Metaphern. Soviele Passagen erinnern an die heutige Covid-19-Pandemie: „Husten ist eine Methode zu atmen, keine Provokation“.

¹⁷ „Viele Tiere sagen, dass es ihnen ohne den Homo sapiens besser geht. Es kann sein, dass die Menschen Krebszellen unserer Erde waren“.

de “entidade” abstrata. Os sujeitos sem identidade e nome próprio parecem representar a própria profissão ou a relação familiar de uma forma mais geral, caracterizando-se pela função na peça e não por uma individualidade. No caso de personagens literários acredito que haja a intenção de uma releitura a partir do ponto de vista da fronteira entre culturas, buscando, além disso, novos olhares para a uma narrativa que faz parte do cânone da literatura ocidental. No caso de personagens mitológicos, acredito haver uma intenção de aproximação de culturas, apresentando mitologias muito próximas em narrativa apesar de geograficamente distantes.

Outra característica marcante é a não presença de um enredo e da relação tempo-espço. As peças têm um conjunto de cenas que não representam necessariamente uma narrativa linear. Dessa forma, o leitor não tem uma noção bem definida da sequência de acontecimentos, de quanto tempo foi transcorrido ou dos locais onde passam a história. Na peça *Till*, por exemplo, há duas sequências de cenas ocorrendo simultaneamente, em tempos e espaços diferentes, uma na Prússia medieval, outra no Japão moderno.

A zoomorfia e a presença de animais é característica marcante em algumas peças. Os protagonistas são animais e em seus diálogos mostram consciência disso. A autora mostra em outros textos, como no livro *Memórias de um urso-polar*¹⁸, a presença de animais narradores de suas próprias vidas. Esses animais estão inseridos dentro da temática ambiental, também recorrente para a autora. Nesses escritos, muitas vezes os animais mudam a perspectiva de mensagens de moral dos seres humanos e por vezes satirizam fenômenos sociais. Da mesma forma que produzem uma simpatia para seres não-humanos e argumentam em nome daqueles que consideramos “sem-fala” na questão ambiental. Acredito que especialmente em *Mammalia in Babel*, a autora tenha feito uma escolha de personagens não humanos para uma proposta filosófica e discursiva sobre o meio-ambiente nesse texto dramático.

O uso de mais de uma língua é talvez a característica mais impressionante para o leitor que abre o livro de peças de teatro de Tawada. As páginas cheias de ideogramas da língua japonesa ao lado do alemão traz um estranhamento ao leitor. Muitas vezes o próprio título já mostra as línguas sendo utilizadas de forma livre. A primeiro estranhamento, especialmente para quem não é capaz de ler nos dois idiomas, só é dissolvido quando da compreensão de que essa é a intenção da autora e que nem tudo escrito no texto objetiva um entendimento. A peça de teatro como performance tem nuances que podem ser elaborados através do corpo, do desenho de voz, da atuação.

¹⁸ Referência completa: Tawada, Yoko. *Memórias de um urso-polar*. Editora, Todavia. SA, 2019.

Ainda sobre língua, porém mais especificamente sobre os aspectos linguísticos, a autora faz jogos de palavras, refaz a estrutura morfológica de palavras, separa afixos e propõe um novo significado para palavras. Como no caso de *Wie der Wind im Ei* título provavelmente derivado da palavra de “Windei”; ou do personagem Inake em *Orpheus oder Izanagi* que tem seu nome derivado das sílabas dos nomes “Eurydike” e “Izanami”. Especialmente dentro desse campo de jogo de palavras, Tawada tem em seu livro *Abenteuer der deutschen Grammatik*¹⁹, diversos jogos, composições e reflexões linguísticas em um formato poético.

A síntese precedente tem como objetivo apresentar um panorama geral das temáticas e assuntos abordados pela autora, bem como de características do teatro que ela desenvolve. Neste trabalho de conclusão de curso, é analisada com profundidade uma única peça, “A máscara de grou que brilha à noite” [*Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*]. Sobre essa peça, faço no seguinte capítulo uma descrição mais detalhada.

¹⁹ Referência completa: Tawada, Yoko. "Abenteuer der deutschen Grammatik." *Gedichte. Tübingen: konkursbuch Verlag claudia Gehrke* (2010).

4. A MÁSCARA DE GROU QUE BRILHA À NOITE

Um enterro é sempre realizado em uma língua estrangeira, eu pelo menos, sempre que estive em um, nunca entendi uma palavra.
(TAWADA, 2019, p. 10. *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*).

A peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*²⁰ [A máscara de grou que brilha à noite] foi escrita em 1993 para o festival “steirischer Herbst”. O texto foi editado pela autora e publicado novamente em 1995. Este trabalho baseia sua análise na última versão, publicada na coletânea de peças de teatro *Mein kleiner Zeh war ein Wort*, em 2013. Os recortes que estruturam a análise estão, principalmente, relacionados a questões de língua, do estrangeiro e da metamorfose, conceitos que serão apresentados mais aprofundadamente nas seções subsequentes. Antes, apresenta-se a estrutura, os personagens e as características da peça.

Figura 1: Montagem da peça *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*



Fonte: Internet ²¹

²⁰ Referência completa: Yoko Tawada, *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*. Ein Theaterstück, Neufassung, Tübingen, 1995.

²¹ A imagem faz referência a umas das apresentações realizadas no *Theaterwerkstatt Pilkentafel*, na cidade de Flensburg, em abril de 2008. A peça, sob direção de Johanna Stapelfeldt, teve no elenco Mirjam Marquard, Peer Ziegler, Stefan Hansen, Jay Miniano e Bele Wollesen. Imagem e Informações disponíveis em: <https://9h.fit/MjM3U1>. Acesso em 29 de agosto de 2022.

Os personagens da peça formam uma espécie de constelação inicial. Eles são intitulados: Irmão (Bruder), Irmã (Schwester), Vizinho (Nachbar), Tradutor (Übersetzer) e cadáver de mulher (weibliche Leiche) (que, viemos saber, é também uma irmã). Todos encontram-se reunidos no dia anterior à cerimônia de despedida da irmã morta, na véspera do enterro. Os personagens, no palco, estão todos dentro de caixões. O cadáver da irmã, no centro do palco, está sobre um caixão destruído, ao contrário dos outros personagens que se encontram em caixões intactos. Os personagens vivos assistem ao caixão partido afundar diante de seus olhos. A peça é encenada, portanto, em um velório, no qual parentes (irmão e irmã) e conhecidos (tradutor e vizinho) se reúnem ao redor do cadáver (a irmã morta).

A irmã morta não se mexe e não fala, mas através das outras vozes tomamos consciência de sua história e de sua relação com outras personagens. Os demais personagens são considerados, logo no início da peça, como “vozes”. Pode-se pensar nessas vozes como uma representação de personagens, como entidades que podem transmutar, mudar de corpos e serem interpretadas por diferentes atores. Ao mesmo que são corporificados, as vozes também existem por si só, como se prescindissem um corpo, e são ressignificadas no corpo do ator que as interpreta. O corpo desempenha, no trabalho de Tawada, um papel central de percepção do mundo. A voz, como forma de expressão das características desse corpo (masculina ou feminina, grave ou aguda), possibilita a fala. Como expressão que caracteriza um domínio do corpo, a voz é sua relação com o mundo, com o idioma e com parte da identidade. A representação desses personagens como vozes é, portanto, muito importante para a peça.

Ao fundo do palco, estão posicionadas sete máscaras de animais. São eles: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, lobo e peixe. Essas máscaras são utilizadas na parte final da peça, reconfigurando os personagens: eles mudam de nome ao vestir diferentes máscaras. Neste processo, os atores se renovam e se mostram como vozes que transitam entre corpos. Em especial, a máscara de grou, animal presente no título da peça, é a máscara vestida pela irmã morta. O grou é um pássaro simbólico para a cultura japonesa, ele é visto como a ave migratória da imortalidade, ou, ainda, como o pássaro da longevidade. Há, portanto, uma conotação positiva para a cultura japonesa, já que sua simbologia remete a uma vida longa. Na peça, ele está relacionado justamente à passagem da vida para a morte. No ocidente, no entanto, esta mesma ave é tida como um símbolo de conotação negativa, qual seja: de tolice e falta de jeito (CHEVALIER, 1998, p. 540). O uso de símbolos interpretados de formas distintas nas diferentes culturas, japonesa e alemã, é de grande interesse de Tawada. Ela escolhe a máscara de um animal cuja simbologia evidencia uma diferença cultural, vestindo a irmã, que também

é uma personagem em posição fronteira (entre a vida e a morte). Com essa máscara da imortalidade, ou da longevidade, a irmã morta é iluminada pela fala dos vivos e parece, assim, sobreviver.

A peça é concebida em apenas um ato. Os diálogos, além de versarem sobre a irmã falecida, também falam sobre literatura e sobre idioma. A impossibilidade da fala da irmã morta reverbera nos escritos do tradutor e em suas leituras. O autor Florian Gelzers (2000, p. 94) entende a peça “principalmente como um experimento linguístico, já que a autora se concentra principalmente na organização do discurso dos protagonistas, deixando de lado o nível de conteúdo”. Na peça, a reflexão linguística está presente, principalmente na figura do Tradutor e de seu processo de tradução, mas também na reflexão sobre a voz da irmã morta. Nas falas do Tradutor está expressa a dificuldade da escrita de encontrar o melhor termo para a tradução, bem como questões relativas à própria profissão. Na tentativa de descrever essa dificuldade, há uma bem-sucedida reflexão sobre o processo de tradução.

É importante citar que a peça não possui um enredo propriamente dito. Em nenhum momento é encenada uma história contínua, apresentada uma linha de suspense ou um desenvolvimento linear de personagens. Eles não apresentam um arco, e há, em suas falas, um predomínio de associações surreais e uma dissolução de elementos dicotômicos — entre animais e pessoas; homem e mulher; vida e morte. O ordenamento no discurso dos personagens não se encontra em classificações tradicionais de seus papéis sociais, sejam eles os de parentes (irmão e irmã), conhecidos (vizinho) ou profissão (tradutor). Eles interagem entre si sem qualquer contexto. É dissolvida, portanto, também uma lógica de contrastes e do ambiente comum entre essas vozes. As associações construídas em algumas passagens são rapidamente desfeitas em outras, já que os personagens dão continuidade aos assuntos propostos pelos outros personagens.

Compõe as ações dos personagens, além do ritual de enterro, também o ritual de lavagem do cadáver realizado pela irmã viva. Ela lava o cadáver dos pés até o rosto progressivamente, ao longo da peça. Essa é, talvez, a única ação que estrutura o enredo, pois é uma ação realizada do início ao fim, como aparece no trecho abaixo:

IRMÃ: *limpa os joelhos da morta*. Ela cuidava dos joelhos todas as noites. Ela os massageava com óleo de coco e dizia que eles estavam novamente tão duros como cascas de coco. Às vezes, ela lambia seus joelhos como um gato e dizia que eles tinham gosto salgado”.²² (TAWADA, 2013, p.17).

²² Tradução livre minha do original: SCHWESTER: *reinigt die Knie der Toten*. Ihre Knie pflegte sie jeden Abend.

Na sequência da peça, no entanto, a cerimônia desenrola-se em uma densa rede de diálogos e narrativas girando ao redor da irmã morta e da relação entre os personagens. A retrospectiva e os diálogos associativos dos personagens não montam uma imagem clara para o leitor/público, na verdade, eles instauram cada vez mais dúvidas, já que cada personagem parece habitar seu próprio cosmo de fobias e de narrativas surreais. A questão sobre se essas narrativas e universos fazem parte de uma ficção, sobre as lembranças da irmã, ou se habitam um universo onírico, é deixada aberta.

Dada essa descrição inicial da peça, é necessário enfatizar que a não presença de um enredo não impede a autora de desenvolver uma profunda reflexão sobre os personagens, sobre língua, fronteiras, morte, relações familiares, metamorfoses, entre outros assuntos. Antes de adentrar os recortes específicos escolhidos para tratar da peça, faço, na seção seguinte, uma reflexão sobre a obra do prisma dos gêneros teatrais.

4.1 AS VOZES DO TEATRO

Diante de uma obra múltipla e, principalmente, híbrida, é um desafio tentar encaixar a obra literária de Tawada em um sistema literário específico, ou ainda em um gênero das artes dramáticas. Em sua obra ensaística, elementos ficcionais mesclam teorias, vivências e observações; elementos linguísticos e culturais; transformações e confusões metafísicas, que aparecem em meio às fronteiras entre ficção e ensaio; e, da mesma forma, é possível reconhecer tais elementos também nas vozes de seus personagens teatrais.

A dramaturgia de Tawada dialoga com temáticas sobre as quais a autora também discorre em seus romances, contos, ensaios; da mesma forma que seus trabalhos se encontram nas regiões fronteiriças desses gêneros. Há na escrita da autora algo que reflete sua história, uma dissolução das fronteiras, daquilo que é pertencente a um país ou que é limítrofe; daquilo que é familiar e estrangeiro; daquilo que é interno ou externo. Dado esse cenário, é, por vezes, uma tarefa complexa para o leitor compreender vozes que não se esforçam para dar qualquer orientação. As peças apresentam ao leitor, na verdade, falas fragmentadas, por vezes ilógicas e codificadas.

Em uma tentativa de buscar dentro das artes dramáticas um reflexo daquilo que é encontrado na obra aqui analisada, chega-se ao Teatro Nô — forma clássica de teatro

Sie massierte sie mit Kokosnussöl und sagte, sie seien schon wieder so hart wie Kokosnusschalen. Manchmal leckte sie ihre Knie ab wie eine Katze und sagte, das sie salzig schmecken.

profissional japonês —, e ao drama analítico [Das analytische Drama], ou drama analítico do inconsciente [Analytische Bewusstsein Drama] — conceito básico sobre o qual uma peça dramática é construída. A partir deles, busco algumas aproximações com características presentes na peça *A máscara de grou que brilha à noite*.

Um dos elementos que aproxima a peça ao Teatro Nô está presente logo no prólogo: “An der Wand hängen sieben Tiermasken: Kranich, Hund, Fuchs, Katze, Affe, Wolf und Fische” (TAWADA, 2019, p. 9)²³. As máscaras do Teatro Nô foram criadas no período Azuchi-Momoyama — de 1573 até 1603 — e há registro de 60 tipos diferentes delas. Elas são vistas como a expressão literal de uma verdade superior e conferem ao ator uma forma de vida mais elevada (BERTHOLD, 2010, p. 83).

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

Figura 2: Máscaras do teatro Nô



Fonte: desvendando o teatro²⁴

Figura 3: Ator vestindo a máscara



Fonte: desvendando o teatro²⁵

²³ “Na parede estão penduradas sete máscaras de animais: grou, cachorro, raposa, gato, macaco, lobo e peixe” [tradução minha].

²⁴ Crédito: Desvendando Teatro. Disponível em: <https://japaocomtsuge.com.br/teatro-noh/>. Acessado em: 1 de setembro de 2022.

²⁵ Crédito: Desvendando Teatro. Disponível em: <https://jbchost.com.br/madeinjapan/>. Acessado em: 1 de setembro de 2022.

Para além das máscaras, existem, ainda, no Teatro Nô, características semelhantes a da peça analisada. Como o pesquisador Sakai (1970, p. 137) poeticamente descreve:

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

Sobre essa citação, cabe estabelecer algumas relações com a peça. As máscaras de animais são utilizadas na parte final da peça e, nesse momento, as vozes se confundem, os personagens se modificam, recebem esses animais como uma entidade. Eles recebem, também, uma nova composição de seus nomes, o nome dos animais é adicionado ao nome do personagem — por exemplo, “Vizinho como cachorro” (*Nachbar als Hund*). São como espíritos que encarnam nos corpos presentes no palco. O símbolo de cada animal também é importante, pois em cada cultura esses animais possuem um significado distinto. As vozes também evocam a personagem da irmã morta, como um espírito, como a memória de alguém que se faz presente através da voz de seus irmãos. Destaco, da citação, o excerto em que o autor comenta que os personagens raramente têm individualidade, o que se faz presente na peça. Como a própria troca de nomes sugere, a questão da identidade é um ponto importante de análise da peça.

Cruzando a fronteira imaginária de ocidente e oriente, há no teatro ocidental algumas características dentro de gêneros dramáticos com os quais é possível traçar aproximações. O teatro do absurdo — expressão cunhada pelo crítico inglês Martin Esslin no fim da década de 1950 — é a definição atribuída às peças criadas no período pós-Segunda Guerra Mundial. A partir da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade da humanidade, surgem peças cuja característica é a união da comicidade ao sentimento de perda de referências do homem moderno. Segundo Esslin (2018, p. 45), “o absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive, que contraria frontalmente as primeiras”.

Como um sub-gênero do Teatro do Absurdo, encontra-se nos escritos do autor Bernhard Asmuth (1980) uma forma básica para a elaboração de peças. O autor nomeia esse conceito como “Drama analítico do inconsciente”. Em seu livro sobre a introdução analítica do drama, ele escreve que:

O Drama Analítico do Inconsciente se constitui não na resolução de conflitos no sentido de ações cronológicas, mas sim a continuidade dos próprios afetados que frequentemente não são conscientes de suas contradições individuais nem de seus hábitos de comunicação e pensamento. Assim, o Drama Analítico da Consciência é, nesse aspecto, comparável ao Schicksaldrama²⁶, não em sentido mais restrito e conflitante, mas sim naquilo que deixa a representação mais endurecida, estabilizada, como em conflitos com a morte ou ameaças escondidas. Características destacáveis são as perdas de personalidade e até a cisão de personalidade entre conversas de personagens. (ASMUTH, 1980, p. 93).

Há nas peças uma não continuidade de falas, o que por vezes pode soar como uma comunicação não-cooperativa. Há, também, fortes contradições nessas vozes, que desempenham ações que fogem de uma lógica convencional e se encontram, por vezes, na peça, em situações de comunicação paradoxal. Por fim, também há cisões e perdas de personalidades nas metamorfoses e trocas de papéis entre as vozes. Ou seja, não há uma psicologização dos personagens. Embora haja uma constelação de personas, os conflitos parecem fazer parte de um todo estabelecido, objetivando antes uma reflexão do geral acima do que é individual de cada um. Embora ainda haja um fator bastante relevante, que é a reflexão linguística, a definição de Asmuth (1980) dá referências que se encaixam com o escrito dramáticos de Tawada, aqui analisado.

Ainda sobre a definição de “Drama Analítico do Inconsciente” é possível perceber, além de situações de comunicação paradoxais, relações mutuamente excludentes: as questões de vida e morte. Na peça, elas pertencem ao mesmo espectro, talvez sejam até codependentes. O cadáver feminino é descrito através da fala dos vivos, ao mesmo tempo em que o diálogo dos vivos é apenas sobre a pessoa morta. Outra consideração é a unificação de tempo, espaço e enredo. Os acontecimentos acabam por se unir não em um espaço próprio, onde se encontram os personagens, mas na abertura para espaços outros além do palco. Um exemplo são as lembranças do irmão, cuja dimensão temporal e espacial, descrevendo cenários oníricos, acabam por influenciar os outros personagens, como o o trecho abaixo evidencia:

IRMÃO: Eu te trago pra casa, disse a tartaruga para mim. Com isso ela não queria dizer sua minha casa, mas a sua casa, que fica embaixo d’água.²⁷ (TAWADA, 2019, p. 18).

²⁶ O Schicksaldrama (“Fate drama” ou “Drama do destino”) é gênero teatral essencialmente antagônico ao movimento romântico, utilizando um enredo extravagante e mais próximo do realismo.

²⁷ Tradução livre minha do original: BRUDER: Ich bringe dich nach Hause, sagte die Schildkröte zu mir. Damit meinte sie aber nicht mein Haus, sondern ihr Haus, das unter Wasser stand.

Cabe, ainda, adicionar que a busca aqui empreendida dentro das teorias do teatro é uma aproximação que intenciona apenas um aprofundamento da reflexão sobre a peça. De maneira alguma busca-se um encaixe preciso. Primeiramente, porque há na escrita teatral de Tawada o uso de conceitos teóricos ligados à germanística, algo que não é abarcado nas teorias teatrais apresentadas. Segundo, porque a tentativa de fixar ou encaixar esses escritos dentro de uma conceituação ou nomenclatura seria o oposto do que a própria reflexão da autora sobre fronteiras sugere. Tawada parece contradizer a ideia de gênero único, antes, pelo contrário, sua literatura, através da mescla de culturas e gêneros que ela propõe, coloca-se em uma posição em que a própria tentativa de ser encaixada parece pouco produtiva para a pesquisa aqui proposta.

4.2 A LÍNGUA DOS VIVOS E DOS MORTOS: O TRADUTOR

Como mencionado anteriormente, há, na escrita de Tawada, algo que reflete sua história, uma dissolução das fronteiras, daquilo que é pertencimento a um país, daquilo que é fronteira, daquilo que é familiar e estrangeiro, daquilo que é interno ou externo. A língua é um tema frequente em sua escrita, e há uma forte relação do tema com sua vida em Tóquio, quando ela era cercada de livros por conta da profissão de seu pai. Esse contato talvez tenha despertado a sensibilidade da autora pela língua e por sua diversidade. O trecho a seguir retrata um pouco desse primeiro encontro com o universo da língua.

Eu me lembro de uma redação escolar, que eu escrevi quando era apenas uma garota de sete anos. Se chamava ‘Minha irmã, o conteúdo era uma lista de palavras erradas que vinham da boca de minha irmã. Ela tinha na época quatro anos e dizia, por exemplo, ‘Zahnbrust’ ao invés de ‘Zahnbürsete’, ‘Schierigmutter’ ao invés de ‘Schwiegermutter’, ‘Wachine’ ao invés de ‘Waschmaschine’. Minha irmã era para mim uma fascinante máquina da língua.²⁸ (TAWADA, 2002, p. 118).

Em entrevista para a o Museu de Arte Moderna de Louisiana, Tawada reflete sobre o papel da língua em sua carreira: “Eu não gosto das palavras fronteira e cruzar fronteiras, mas

²⁸ Tradução minha livre do original: *Ich erinnere mich an einen Schulaufsatz, den ich als siebenjähriges Mädchen schrieb. ‚Meine Schwester‘ lautete der Titel des Aufsatzes, der Inhalt bestand aus einer Liste von falschen Wörtern, die aus dem Mund meiner Schwester stammten. Sie war damals erst vier Jahre alt und sagte zum Beispiel ‚Zahnbrust‘ an Stelle von ‚Zahnbürste‘, ‚Schwierigmutter‘ an Stelle von ‚Schwiegermutter‘, ‚Wachine‘ an Stelle von ‚Waschmaschine‘. Meine Schwester war für mich eine faszinierende Sprachmaschine.*

sim de uma certa forma de mover-se entre dois lugares, isso foi sempre importante para mim. Pode ser uma viagem, mas pode ser também entre dois idiomas”²⁹. De certa forma, a peça nos posiciona nesse lugar fronteiro, principalmente na figura do Tradutor.

A escritora discorre, em diversos de seus textos em prosa, sobre o processo de tradução, nos quais ela aparece de forma metafórica. Em *Die Kranichmaske, die bei Nacht strahlt*, ela aparece de forma literal, com o personagem (ou uma voz) intitulado Tradutor. Principalmente, sobre a tarefa de tradução, destaco o trecho a seguir:

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

IRMÃO: Mas você mesmo é um telefone.

TRADUTOR: joga o telefone contra a parede. Eu não sou um telefone. Eu sou às vezes utilizado como um telefone, mas o meu trabalho é algo completamente diferente.³⁰ (TAWADA, 2013, p.19).

No trecho, percebe-se na fala do Tradutor e do Irmão uma breve discussão sobre a tarefa de tradução. O Irmão sugere que o Tradutor atua como um “telefone”, ou seja, que sua tarefa é a de conectar duas línguas, como uma ponte de comunicação entre dois idiomas, ou, ainda, como um aparelho. O Tradutor, no entanto, através de uma ação agressiva e performática, joga o telefone na parede e afirma não ser essa sua tarefa — apesar de ser utilizado para tal fim em certas ocasiões. As leituras de Tawada sobre Walter Benjamin publicadas em sua tese de doutorado possibilitam uma interpretação da visão dessa tarefa e da própria composição do personagem intitulado Tradutor, na peça. O texto de Benjamin *A Tarefa do Tradutor* (1923) auxilia no aprofundamento da análise do personagem e de suas intervenções durante a peça. Em outro trecho, o personagem tenta explicar sua profissão e resaltar sua importância naquele ritual:

TRADUTOR: Você tem que realizar o funeral em uma língua estrangeira. Eu traduzirei, então, suas palavras para a língua nativa dos enlutados. Senão, ao longo do funeral, vocês dois se sentiriam cada vez mais atraídos pela mulher morta e algo desagradável poderia acontecer.

IRMÃO: Mas um funeral é sempre realizado em uma língua estrangeira. Pelo menos eu sei que sempre que ia a um funeral, não conseguia

²⁹ Entrevista concedida em agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEXEqCcl1LA>. Acesso em 29 ago. de 2022.

³⁰ Tradução livre minha do original: ÜBERSETZER: Ich bin auch gegen dieses sogenannte „Telefon“.
BRUDER: Sie sind aber selbst ein Telefon.

ÜBERSETZER: *wirft das Telefon gegen die Wand*. Ich bin kein Telefon. Ich werde manchmal benutzt wie ein Telefon, aber meine Arbeit ist etwas ganz anderes.

entender uma palavra corretamente.

TRADUTOR: Quero dizer que não seria bom se você falasse a mesma língua que sua irmã morta no funeral [tradução minha].³¹ (TAWADA, 2013, p. 11).

Segundo Benjamin (1923), a função da tradução é atestar a afinidade entre as línguas. Para o autor, a função do tradutor está na busca por revelar aquilo que é “linguagem” no poema, e não apenas língua. Ele afirma que é necessário traduzir o *modus operandi* da função poética no poema para liberar o que o poema tem de mais íntimo, que é a linguagem. Também, argumenta que o tradutor deve “estranhar” sua língua, “deixá-la ser violentamente sacudida” pelo texto original. Há, portanto, uma relação da filosofia da linguagem com a tarefa de tradução. Walter Benjamin tinha a ideia de que tradução não é simplesmente transpor de uma língua para outra: tradução também é a busca de uma semelhança entre dois mundos. Ao realizar a tradução de uma língua para outra, o trabalho realizado não é literal, não diz respeito unicamente à busca de palavras equivalentes entre os dois idiomas, mas sim uma busca por semelhanças entre as línguas.

A tradução literária apresenta diversos desafios em função da estética de cada autor, que pode ser investigada a partir da língua de origem. Para Haroldo de Campos, a tradução consiste em uma tarefa de transcrição, sendo o tradutor também um criador que recria a obra. Ele procura definir uma poética da tradução benjaminiana enquanto estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-a em relação a diferentes reflexões e diferentes práticas poéticas (LAGES, 1998).

Há na fala e na ação performática desse personagem uma visão sobre a tradução e a tarefa do tradutor. Os trechos a seguir destacam a dificuldade de encontrar palavras para a tradução simultânea, além de uma preocupação e uma tentativa de facilitar a tarefa de tradução.

TRADUTOR: Por que você forma tantas frases desaconselháveis gramaticalmente? Como devo traduzir essas frases? Os enlutados poderiam pensar que eu era um mau intérprete.

[...]

TRADUTOR: Não estou insinuando que você está pensando algo e expressando-o incorretamente. Acho que você não pensa nada, é

³¹ Tradução livre minha do original: ÜBERSETZER: Sie müssen die Beerdigung auf jeden Fall in einer fremden Sprache durchführen. Ich werde dann Ihre Worte in die Muttersprache der Trauergäste übersetzen. Sonst würden Sie beide sich im Laufe der Beerdigung immer stärker von der Toten angezogen fühlen, und vielleicht passiert dann etwas Unangenehmes.

SCHWESTER: Eine Beerdigung wird aber immer in einer fremden Sprache durchgeführt. Ich weiss zumindest, dass ich – immer wenn ich auf einer Beerdigung war – kein Wort mehr richtig verstand.

ÜBERSETZER: Ich meine eher, dass es nicht nur wäre, wenn Sie auf der Beerdigung dieselbe Sprache sprechen wie Ihre tote Schwester.

preguiçoso e prefere citar algo falso do seu próprio diário do que memorizar uma frase real de outro livro.³² (TAWADA, 2019, p. 10).

Para Gelzer (2000), o tradutor é o personagem mais importante da peça. Pois ele é o responsável pelo acesso: pela medição entre os diferentes idiomas, entre os personagens e os estrangeiros, entre a lógica e a arbitrariedade. O personagem não é caracterizado em um sentido único, o tradutor age como um regulador, preocupado com a escolha das palavras e com a melhor tradução para o universo do idioma destino. No entanto, suas traduções não são sempre confiáveis. Suas escolhas de palavras serão parte do processo de criação.

TRADUTOR *pega o telefone e fala com um interlocutor imaginário:* Alô, está ouvindo? Perdão? Soletre a palavra. Perdão? Eu não tenho certeza se você realmente disse o que saiu daqueles buracos [...]. Não se esqueça que estamos tendo uma ligação do exterior. Às vezes a água salgada entra nos cabos e... Com licença? Não, não fui eu. O que você acabou de ouvir foi apenas o som da água...

[...]

TRADUTOR: Por favor, não fale sua língua materna. [...] Toda vez que a alga se move, ocorre um mal-entendido. Como tradutor, tenho que remar meu barco tão rápido quanto uma palavra nada de uma costa a outra. Este é o meu trabalho. Mas as experiências profissionais que tive até agora não me ajudariam se eu estivesse debaixo d'água³³ (TAWADA, 1993, p. 23).

No trecho acima, há uma metáfora de um barco que faz uma travessia entre duas margens, em uma delas está um idioma, na outra o idioma destino da tradução. As línguas que habitam cada uma das margens pelas quais o Tradutor trafega são deixadas em aberto para o leitor/público. Talvez possam ser pensadas como o idioma dos vivos e dos mortos, a língua

³² Tradução livre minha do orifinal: ÜBERSETZER: Warum bilden Sie so viele Sätze, die grammatisch nicht empfehlenswert sind? Wie soll ich solche Sätze übersetzen? Die Trauergäste könnten denken, ich wäre ein schlechter Dolmetscher..

[...]

ÜBERSETZER: Ich unterstelle Ihnen doch nicht, dass Sie etwas denken und das falsch ausdrücken. Ich glaube, Sie denken gar nichts, Sie sind lernfaul und Sie zitieren lieber etwas Falsches aus Ihrem eigenen Tagebuch, als einen richtigen Satz aus einem anderen Bich auswendig zu lernen.

³³ Tradução livre minha do orifinal: ÜBERSETZER *nimmt das Telefon in die Hand und spricht mit einem imaginären Gesprächspartner:* Hallo, hören Sie? Wie bitte? Buchstabieren Sie das Wort. Wie bitte? Ich bin mir nicht sicher, ob Sie wirklich gesagt haben, was aus diesen Löchern herauskam [...]. Vergessen Sie nicht, dass wir ein Überseegespräch führen. Manchmal dringt Salzwasser in die Kabel und... Wie bitte? Nein, das war nicht ich. Was Sie eben gehört haben, war nur ein Wassergeraus...
[...]

ÜBERSETZER: Sprechen Sie bitte nicht Ihrer Muttersprache. [...] Jedesmal, wenn die Seepflanzen sich bewegen, kommt ein Missverständnis zustande. Ich muss als Übersetzer mein Boot so schnell rudern, wie ein Wort von einer Küste zur anderen schwimmt. Das ist mein Beruf. Aber die beruflichen Erfahrungen, die ich bis jetzt gemacht habe, würden mir nicht mehr helfen, wenn ich mich unter Wasser befinden würde.

falada pela irmã morta e pelas vozes vivas. O Tradutor se mostra, contudo, aberto para esse problema. A água infiltra no cabo de telefone, o que pode significar que nenhuma enunciação pode ser traduzida, sem que ela, de alguma forma, seja modificada em relação ao original, ou seja, que nenhuma tradução é perfeita, o cabo de comunicação sempre terá alguma interferência, podendo ser até mesmo o próprio Tradutor parte dessa distorção.

Há nesse outro trecho uma indicação da influência das emoções e escolhas do Tradutor, como também um criador que compõe e faz escolhas durante sua tarefa. Assim, o comportamento do Tradutor não é, de forma alguma, definido apenas através de regras:

TRADUTOR: A palavra 'ovo frito' é tão bonita que não quero traduzi-la para nenhum outro idioma. Eu quero mantê-lo assim. Vou apenas passar as palavras que odeio para outro idioma³⁴ (TAWADA, 1993, p. 30).

O Tradutor é também colocado na posição de guardião do idioma e de uma lógica interna desempenhada pelo personagem. Sua tarefa é sobrecarregada com enunciados que vem de outras vozes sem uma linearidade, sem uma lógica. Ele se vê em uma tarefa de trazer para um universo lógico a comunicação entre os personagens. A língua é aqui mais do que objeto a ser transposto, atravessado de uma margem para outra, mas sim algo que passa por suas emoções, que pode ser falseado ou distorcido, que passa por uma cociação: a tradução.

Na peça, portanto, a tradução tem um papel metafórico. A margem que precisa ser atravessada pelo Tradutor vem de um “mundo dos mortos” — ou seja, a língua da irmã —, para o mundo real, dos vivos, dos personagens da peça. A língua está posicionada, para Tawada, em um lugar vazio, ou no lugar do “não dito”, que se origina na imaginação, como nos sugere o trecho de *Erzählung der Toten* [Contos dos mortos] do livro *Talisman*³⁵ (1996).

Há pessoas que viajam muito mais longe do que os marinheiros, ou que ficam em um mesmo lugar muito mais tempo do que o mais velho lavrador: esses são os mortos. Portanto, não há narradores mais interessantes do que os mortos. Mas o problema é que você não consegue entender a língua deles, você não consegue nem perceber acusticamente. Como se pode ouvir as histórias dos mortos? Essa é uma das tarefas mais difíceis da literatura, que é resolvida de forma diferente em diferentes culturas³⁶ (TAWADA, 1996, p. 22-23).

³⁴ Tradução livre minha do original: ÜBERSETZER: Das Wort ‚Spiegelei‘ ist so schön, dass ich es in keine andere Sprache übersetzen möchte. Ich möchte es so behalten. Ich werde nur noch die Wörter, die ich hasse, in eine andere Sprache verwandeln.

³⁵ Referência completa: TAWADA, Yoko, *Erzähler ohne Seelen*. *Talisman*, p. 22-23. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996, p. 22-23.

³⁶ Tradução livre minha do original: Es gibt Menschen, die viel weiter reisen als die Seeleute oder viel länger an einem Ort bleiben als der älteste Ackerbauer: das sind die Toten. Daher gibt es keine interessanteren Erzähler als die Toten. Es ist aber ein Problem, dass man ihre Sprache nicht verstehen, ja sie nicht einmal akustisch wahrnehmen kann. Wie kann man die Erzählungen der Toten hören? Das ist eine der schwierigsten Aufgaben der Literatur, die

Nas “vozes dos mortos”, parece haver uma busca de Tawada por uma incorporação de imagens oriundas de um espaço de imaginação e criatividade. Como uma pesquisa sobre o lugar de onde vem a palavra ou a composição dela, seja desse espaço de imaginação, ou mesmo no sonho. Tanto o escritor do conto supracitado em *Talisman*, como o Tradutor na peça *Kranichmaske die bei Nacht strahlt* podem ser vistos como a figura de Charon (RIEGLER, 2011): criatura da mitologia grega que vive e se movimenta no “entre mundos”. Desse lugar ele fala sobre as diferenças e similaridades das margens de cultura e idioma estrangeiras e familiares.

O tema do idioma dos vivos e dos mortos desempenha, portanto, um papel importante na peça. A voz da irmã morta é propagada através das vozes do Irmão, da Irmã, do Vizinho e do Tradutor. Na inquietude e estranheza desse corpo no palco, essas vozes corporificam uma voz incapaz de responder verbalmente aos comentários dos outros. Essa não capacidade de fala, no entanto, não significa a não existência de uma voz. Em entrevista concedida à pesquisadora Petra Leitmeir (2007), publicada em sua tese de doutorado, Tawada fala sobre esse “estado de não-fala”.

Pessoas são feitas “sem fala” e nessa situação é possível perceber algo, que de outra forma não seria possível. Para mim fica sempre um “estado de não fala” antes da escrita. A escrita vem para mim às vezes, como uma tradução de um mundo totalmente sem idioma para o mundo com idioma (LEITMEIR, 2007, p. 45).

Na morte, a voz da irmã morta ganha um acesso a “outro idioma”. Esse outro idioma só consegue ser acessado pelo Tradutor, e a voz da irmã só é verbalizada pelos outros personagens. Embora não fale, a memória da irmã é constantemente evocada durante a peça. Para Gelzer (2000), há uma relação entre a progressiva decomposição do cadáver ao longo da peça com a decomposição das palavras do idioma que passa a ser extinto. Ou seja, o idioma que a irmã falava vai se dissolvendo, agora ela não consegue compor palavras, estruturar pensamentos, se comunicar, a ação física da fala se dá apenas através do aparelho fonológico dos outros.

O enterro da irmã também é descrito por essas vozes. É através da língua dos vivos que o leitor entende a irmã: seu passado, seu compartimento familiar, seus papéis sociais e sua relação com cada uma das outras vozes. O leitor também compreende que o enterro era um ritual feito para os vivos e que a evocação da voz da irmã faz parte dessa cerimônia de despedida. O idioma não verbal da irmã morta se mostra através do “outro” e conquista sua

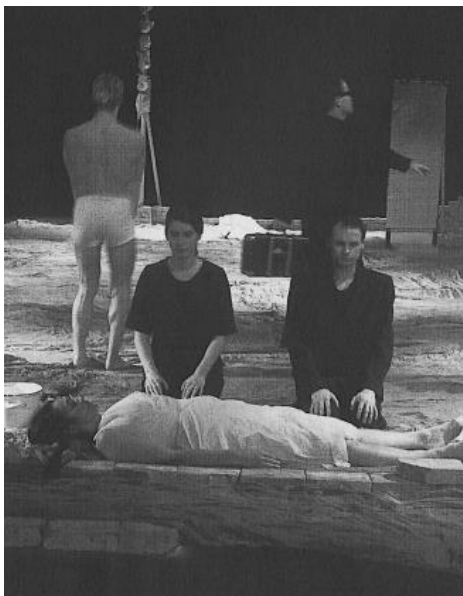
posição dentro da constelação de vozes.

4.3 O CORPO DA IRMÃ: O ESTRANGEIRO E O INFAMILIAR

*No meio do palco está o cadáver de uma mulher.*³⁷
(TAWADA, 1993. p. 9).

A presença física do ator e a utilização do corpo como meio comunicativo são elementos centrais do ato teatral. A voz não serve apenas para transmitir a linguagem, mas é também sinal do corpo presente. A estudiosa do teatro Doris Kolesch (2019, p. 34) assim descreve o corpo: “A cena primordial do teatro pode ser considerada que um corpo se expõe, se desprende do grupo, do coro e levanta a voz: quem fala se torna visível. Assim, a voz tem sido um elemento constitutivo do teatro desde seus primórdios; o processamento, teste e formação de possibilidades vocais percorre toda a história do teatro”. A voz não está simplesmente ali, ela resulta de uma interação entre os outros atores; o corpo da atriz está ali, mas não há movimento, não há articulação vocal.

Figura 4: A instalação da peça



Fonte: Internet

Figura 5: O cadáver da irmã



Fonte: Internet³⁸

³⁷ Do original: *In der Mitte der Bühne liegt eine weibliche Leiche.*

³⁸ As Figuras 2 e 3 também são referentes às apresentações no Theaterwerkstatt Pilkentafel, na cidade de Flensburg.

Acredito que a presença desse personagem, como figura central da peça, tenha a intenção de uma a corporificação do “estrangeiro”. Para compreender o efeito do corpo, e do cadáver da irmã, recorro à ideia do estrangeiro, principalmente, ao texto da teórica búlgara Julia Kristeva “Estrangeiros para nós mesmos” (1999)³⁹. Na obra, a autora retoma o conceito freudiano de “Infamiliar”, defendendo a tese da imanência do estranho no familiar, o que a leva a afirmar, em sua releitura do ensaio freudiano, que o “estrangeiro nos habita”. Em suas palavras, “o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. [...] o Infaminiar, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros — somos divididos” (KRISTEVA, 1994, p. 190).

A definição detalhada de Sigmund Freud do Infamiliar⁴⁰ em seu trabalho *Das Unheimliche* (1919) me parece adequada para examinar a transição de níveis entre a realidade e o fantástico na peça. Com base em pesquisa filológica detalhada, Freud descobriu vários aspectos da palavra infamiliar. Ele a entende como: "Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut, und der Schluss liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist"⁴¹. Para além de um sentido semântico, Freud demonstra o conceito do Infamiliar a partir de vários motivos, na literatura, como, por exemplo, “a animação de um objeto inanimado”, também chamada de animismo; na mágica ou na magia, como na “duplicação do eu/ ou na divisão do eu”, como por exemplo, no retorno de mortos como fantasmas, a onipotência do pensamento e a relação com a morte. Algo que evoca o medo, porque é infamiliar no sentido do incompreensível, do misterioso, do inexplicável.

O Infamiliar pode se endereçar a pessoas, objetos, situações e impressões sensoriais. Para Freud (1917, p. 267),

Quando a linha entre fantasia e realidade é borrada, quando o que antes pensávamos ser fantástico aparece real diante de nós, quando um

Disponível em: <https://www.pilkentafel.de/repertoire/liebes-publikum/die-kranichmaske-die-bei-nacht-strahlt/>. Acesso em 29 ago. de 2022.

³⁹ Referência completa: Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. ROCCO, 1994.

⁴⁰ Escolho a tradução de “o Infamiliar” para o termo freudiano “das Unheimlich” seguindo a tradução de Ernani Chaves, Rogério Freitas e Pedro Heliodoro Tavares lançada em 2019 pela editora Autentica (citação completa no capítulo Referências). No entanto, o mesmo termo pode ser encontrado na bibliografia com traduções como “o estranho”, “o incômodo”, ou ainda “o inquietante”, tratando-se, contudo, do mesmo conceito.

⁴¹ “O oposto de secreto, nativo, familiar, e a conclusão é que é algo assustador precisamente porque não é conhecido e familiar” [tradução livre minha].

símbolo assume todo o poder e significado do que é simbolizado, e assim por diante⁴².

Logo na primeira fala da irmã há uma descrição da cerimônia de despedida que reúne os personagens ali posicionados:

IRMÃ: O caixão afunda cada vez mais no chão. No decorrer da noite, ele desaparecerá completamente no reino dos mortos, embora o cadáver ainda não esteja lá. Não sou daquelas pessoas que colocam a própria irmã no caixão antes da cerimônia de despedida. Não me refiro ao funeral. O funeral não importa. Me refiro, esta noite que está apenas começando. Ninguém vai visitar a mulher morta esta noite. Ninguém vai se lembrar dela esta noite porque todas as lembranças vão ser adiadas para amanhã. Agora podemos conduzir nossa cerimônia sozinhos em paz.⁴³ (TAWADA, 1996, p. 10).

Acredito que haja na peça de Tawada uma corporificação desse estrangeiro. O corpo da irmã, colocado no centro do palco, uma figura que não se mexe, cuja voz habita a fronteira entre vida e morte; um rosto conhecido do irmão e da irmã, que agora se desfaz, se dissolve na sua frente. O efeito de Infamiliar se endereça aqui a uma pessoa. Entre irmãos que compartilham uma história, e que no momento da cerimônia de despedida observam um corpo que habita um espaço fronteiro entre o conhecido — a irmã, sua história, suas memórias em conjunto — e o desconhecido — um corpo sem vida, sem voz, sem movimento, desfigurado, que se desfaz e afunda dentro de uma caixão.

Para Kristeva (1988, p.201),

[...] na rejeição fascinada que suscita em nós o estrangeiro, existe uma parte de sobrenatural no sentido da despersonalização que Freud ali descobriu e que reata com os nossos desejos e com os nossos medos infantis do outro — o outro da morte, o outro da mulher, o outro da pulsão não-dominável. [...] Delicadamente Freud não fala dos estrangeiros: ele nos ensina a detectar a estranheza que há em nós.

⁴² Tradução livre minha do original: *Wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben, wenn ein Symbol die volle Leistung und Bedeutung des Symbolisierten übernimmt und dergleichen mehr.*

⁴³ Tradução livre minha do original: *SCHWESTER: Der Sarg sinkt immer weiter in die Erde. Im Lauf der Nacht wird er ganz im Reich der Toten verschwinden, obwohl die Leiche noch nicht darin liegt. Ich gehöre nicht zu den Menschen, die die eigene Schwester in den Sarg legen, bevor eine Abschiedszeremonie gefeiert worden ist. Ich meine nicht die Beerdigung. Die Beerdigung ist nicht von Bedeutung. Ich meine diese Nacht, die gerade begonnen hat. Kein Mensch wird die Tote heute Nacht besuchen. Kein Mensch wird sich heute Nacht an sie erinnern, weil alle Erinnerungen auf morgen verschoben werden. Wir können jetzt allein in Ruhe unsere Zeremonie durchführen.*

Nesse movimento de posicionamento de um corpo que é estrangeiro, que se personifica, que causa infamiliaridade em seus irmãos, me parece haver na escrita de Tawada uma relação com o estrangeiro de Kristeva: aquele que é trazido para detectar o estrangeiro em nós mesmos.

Para além do corpo da irmã, existem outros símbolos e elementos na peça que fazem relação com o mesmo conceito de estrangeiro. Na leitura da peça, o leitor se depara com situações que parecem, à primeira vista, inexplicáveis, que podem causar perplexidade ou, ainda, confusão. Aplicar uma lógica, ou, pelo menos, uma lógica ocidental, geraria uma frustrante tentativa de compreensão. Uma característica marcante do texto é a mescla de realidade, sonho e fantasia. O Infamiliar aparece também nesse ponto. Na mistura entre real e fantasia, sonho e realidade. O estrangeiro se encontra, portanto, nas vozes, nas falas dos personagens, na dissolução de um contexto ou na linearidade da história. Como na seguinte fala do irmão:

IRMÃO: Quando eu ainda morava na praia e saía para a água todas as manhãs no meu barquinho, eu não tinha medo do mar. Um dia até adormeci no meu barco e quando acordei já não sabia mais onde estava: não havia terra, nem ilha, nem farol à vista. Não sei quanto tempo fiquei ali sentado sem fazer nada. Uma voz feminina rouca gritou da água: levante-se, você aí sem casco. Olhei para a água e vi uma tartaruga. Sente-se no meu casco, eu vou te levar para casa, ela disse. (TAWADA, 1993, p. 18).

Na cena, realismo e fantasia se mesclam. A própria ideia de que o Irmão dorme em seu barco e quando acorda vivencia uma experiência sobrenatural, na qual a voz de uma mulher é materializada em uma tartaruga, remete a um universo onírico. O leitor/espectador, no entanto, não tem uma definição sobre a autenticidade da interação com a tartaruga, ou se a descrição trata de um sonho. O Irmão segue a descrição.

IRMÃO: Vou te levar para casa, disse a tartaruga para mim. Mas ela não quis dizer minha casa, e sim a casa dela, que estava debaixo d'água. (TAWADA, 1993, p. 18).

[...]

IRMÃO: A tartaruga me convidou para sua casa. Sua enorme casa estava muito fundo debaixo d'água: enorme, porque não tinha paredes externas nem teto. As paredes internas dividiam a casa em quatro cômodos: o primeiro era para o verão, o segundo para a noite, o terceiro para as crianças e o quarto para a literatura⁴⁴ (TAWADA, 2019, p. 19).

⁴⁴ Tradução minha do original: *BRUDER: Ich bringe dich nach Hause, sagte die Schildkröte zu mir. Damit meinte sie aber nicht mein Haus, sondern ihr Haus, das unter Wasser stand.*

[...]

BRUDER: Die Schildkröte lud mich zu sich nach Hause ein. Ganz tief unter Wasser stand ihr riesengroßes Haus:

A conversa entre Irmão e tartaruga leva o leitor, novamente, para um universo onírico ou fantástico. Nesse lugar, a consciência do estrangeiro é central. Os personagens não encaram a descrição fantástica de metamorfoses na peça e de conversas com animais como algo cotidiano. Logo, existe uma consciência do infamiliar, já que os protagonistas observam tais relatos com espanto. Nesse mundo imaginativo, a mistura entre realidade e sonho se entrelaça em um tecido surrealista, transportando o leitor para esferas fantásticas. Os protagonistas de Tawada não abordam o culturalmente infamiliar com o objetivo de esclarecer analiticamente ou cimentar semelhanças e diferenças entre as culturas. Em vez disso, trata-se de um espanto diante do novo e do extraordinário. Os personagens tentam captar impressões e cenas da vida cotidiana e tentam interpretá-las com associações criativas próprias e, muitas vezes fantásticas, sem derivar disso, em geral, um padrão explicativo etnologicamente válido.

A singularidade na escrita de Tawada, principalmente na utilização de técnicas de escrita, como o fantástico, o surrealista-dadaístico, o uso de brincadeiras, estratégias de transformação de palavras de forma lúdica e a metamorfose dos personagens, poderim ser vistas como uma aproximação ao estrangeiro. A pesquisadora Ervedosa (2006, p. 569), no entanto, acredita que “tais técnicas de escrita não são estratégias para aproximar o estrangeiro, mas sobre técnicas que causam um estranhamento para o (des)conhecido”, ou seja, tornar o desconhecido mais desconhecido, e, assim, demonstrar ao leitor não só o culturalmente estranho, mas também o que do próprio, do familiar, do conhecido, pode parecer estranho.

4.4 A METAMORFOSE E O JOGO DE MÁSCARAS

*Um dia eu olhei para a cozinha e vi que minha mulher era um concha.*⁴⁵
(TAWADA, 1993. p. 16).

riesengross, denn es hatte weder Aussenwände noch ein Dach. Die Innenwände teilten das Haus in vier Zimmer: Das erste Zimmer war für den Sommer, das zweite für die Nacht, das dritte für die Kinder, und das vierte für die Literatur.

⁴⁵ Do original: *Eines Tages schaute ich in die Küche and sah, dass meine Frau eine Muschel war.*

Figura 6: Vizinho com a máscara de grou



Fonte: Internet

Figura 7: O jogo de máscaras⁴⁶

Fonte: internet

Em *Verwandlungen*⁴⁷, Tawada desenvolve uma concepção de “rostos” como algo que “se tornou visto” em contrapartida a uma concepção de rosto como algo fixo, como elemento imutável da identidade. Na peça, os rostos dos atores são cobertos por máscaras. Assim, é possível fazer uma relação entre os personagens — descritos como vozes — e as máscaras — como sendo os rostos mutáveis dessas vozes. Ainda nesse texto, Tawada fala sobre o papel da metamorfose como capaz de colocar em xeque definições estabelecidas:

Deus criou o mundo estabelecendo limites no caos. Seu trabalho foi uma grande desempenho linguístico. Porque materialmente você não pode separar as águas da terra, pois as águas sempre contêm alguma terra e vice-versa. Você só pode separar os dois usando conceitos e dizer, aqui está a água e aqui está a terra. A palavra "terra" não diz nada sobre o que a terra realmente é, a palavra apenas deixa claro que a terra não é água, céu, ar, etc. As histórias de transformação das “Metamorfoses” podem parecer fabulosas, fictícias, fantásticas no sentido de irrealistas aos olhos do realista. Mas o livro das “Metamorfoses” apenas aponta que as definições são fictícias⁴⁸

⁴⁶ As Figuras 4 e 5 são referentes às apresentações no Theaterwerkstatt Pilkentafel, na cidade de Flensburg. Disponível em: <https://www.pilkentafel.de/repertoire/liebes-publikum/die-kranichmaske-die-bei-nacht-strahl/>. Acessado em 29 de agosto de 2022.

⁴⁷ Referência completa: TAWADA, Yoko. *Verwandlungen*. Tübinger PoetikVorlesung, Tübingen 2001.

⁴⁸ Gott habe die Welt dadurch geschaffen, daß er im Chaos Grenzen gesetzt habe. Seine Arbeit war durchaus eine sprachliche Leistung. Denn materiell kann man nicht die Gewässer von der Erde trennen, da in Gewässern immer etwas Erde enthalten ist und umgekehrt. Nur durch Begriffe kann man beides voneinander trennen und sagen, hier ist das Wasser und hier ist die Erde. Das Wort „Erde“ sagt nichts

(TAWADA, 2001, p. 55).

Para a autora, a metamorfose pode “parecer irrealista nos olhos do realista”, ou seja, a metamorfose dos personagens explora e perturba definições pré-estabelecidas, causa um inquietamento a partir da apresentação de algo irreal, intencionando uma reflexão sobre a própria definição, sobre o real. O tema da metamorfose aparece em diversos textos da autora, mas no livro supracitado há uma longa discussão sobre o papel da metamorfose e sua utilização na literatura.

Na peça, existem, nos diálogos dos personagens, referências à metamorfose. Logo no início, o Tradutor descreve a leitura de um texto sobre a metamorfose de um técnico que durante seu enterro teria se transformado em uma mulher. O Vizinho faz referência a uma operação a partir da qual a troca de sexo seria facilmente realizada. No entanto, o personagem deixa claro que não se trata de uma cirurgia. Na verdade, a cena descrita pelo Tradutor é de uma transformação: a troca de sexo ocorreu durante o enterro, sem que houvesse desejo do técnico. Segue o diálogo entre Vizinho, Tradutor e Irmão:

TRADUTOR: Recentemente li em uma revista especializada sobre um técnico que se transformou em mulher; nomeadamente durante o seu funeral. Não era seu desejo. Ninguém queria e aconteceu.

VIZINHO: Operações como essa não são muito difíceis hoje em dia, são?

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

IRMÃO: Aconteceu sem motivo.

VIZINHO: Não pode ser.

IRMÃO: Talvez você também quisesse se transformar em uma mulher ou uma concha⁴⁹ (TAWADA, 1993, p. 14).

O Irmão descreve a metamorfose de sua esposa em uma concha. Nesse diálogo, é possível perceber a reação dos outros personagens em relação a cena descrita: o Irmão se diz

darüber, was die Erde eigentlich ist, sondern das Wort macht nur klar, dass die Erde kein Gewässer, kein Himmel, keine Luft usw. ist. Die Verwandlungsgeschichten der ‚Metamorphosen‘ mögen für die Augen der Realisten märchenhaft, fiktiv, phantastisch im Sinne von unrealistisch wirken. Aber das Buch der ‚Metamorphosen‘ macht nur darauf aufmerksam, daß die Definitionen fiktiv sind.

⁴⁹ÜBERSETZER: ich habe neulich in einer Fachzeitschrift über einen Techniker gelesen, der sich in eine Frau verwandelte; und zwar während seiner Beerdigung. Es war nicht sein Wunsch. Keiner wollte es, und es geschah.

NACHBAR: Derartige Operationen sind heutzutage nicht sehr schwierig, oder?

ÜBERSETZER: Nein, diese Geschichte hat nichts mit einer Operation zu tun. Ohne Operationstisch, ohne Arzt, ohne Messer ist es passiert.

BRUDER: Ohne Grund ist es passiert.

NACHBAR: Das kann nicht sein.

BRUDER: Vielleicht möchten Sie sich auch in eine Frau oder in eine Muschel verwandeln.

surpreso, mas não apavorado; a Irmã se mostra indiferente à metamorfose da cunhada. A incorporação da fantasia em meio ao realismo da cena é percebida pela naturalidade com que os personagens lidam com a situação. O diálogo segue descrevendo a metamorfose, e na pergunta do sobre o nome da concha, novamente, o Tradutor se mostra preocupado estritamente por questões referentes à língua.

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

TRADUTOR: Qual era o nome da concha?

IRMÃ: Não me importa com quem meu irmão se case: uma concha, um poeta ou uma viúva. O principal é que ela é completamente diferente dele⁵⁰ (TAWADA, 1993, p. 16).

Para além das descrições de metamorfose, há também o jogo das máscaras. Como descrito no prólogo da peça, as máscaras de sete animais estão penduradas na parede. O jogo de máscaras constitui o que parece ser um corte na peça. Como um primeiro nível de dissolução das identidades fixas — considerando a não personificação dos personagens, que permanecem sem nomes próprios durante a peça —, como uma nova polifonia que passa a constituir a peça.

O Vizinho é o primeiro a colocar a máscara de grou, máscara que dá nome à peça. Ele representa o elemento real da peça, só acredita no que vê e atua como observador e restaurador da ordem. A partir disso, é possível vê-lo como uma parte antagônica ao cadáver que lhe dá medo. Como sua primeira fala sugere:

VIZINHO: Você não deveria colocar a carne na geladeira? Desculpe-me por dizer uma coisa dessas, mas desde ontem sua casa fede e eu não consigo dormir com tanto fedor. Você sabe que, como vizinho, sou relativamente reservado e raramente reclamo. Mas hoje eu tenho que te dizer que - digo isso com todo o respeito – que sua casa fede a defunto⁵¹ [tradução minha].

⁵⁰ Tradução livre minha: BRUDER: Eines Tages schaute ich in die Küche und sah, dass meine Frau eine Muschel war. [...] Ich sah, dass meine Frau nicht war, was sie verkörperte. Ich war nicht entsetzt, ich war nur überrascht. ÜBERSETZER: Wie war der Name der Muschel?

SCHWESTER: Mir ist es egal, wen mein Bruder heiratet: eine Muschel, eine Dichterin oder eine Witwe. Hauptsache, sie ist ganz anders als er.

⁵¹ Tradução livre minha: NACHBAR: Sollten Sie das Fleisch nicht lieber in den Kühlschrank tun? Entschuldigen Sie, dass ich so etwas sage, aber seit gestern stinkt es bei Ihnen, und ich kann bei so einem Gestank nicht einschlafen. Sie wissen, dass ich als Nachbar relativ zurückhaltend bin und mich sehr selten bei Ihnen beschwere. Aber heute muss ich Ihnen doch sagen, dass es - ich sage das mit allem gebotenen Respekt - dass es bei Ihnen nach Totem stinkt.

A máscara de grou é vestida pelo personagem que reclama do cadáver, que questiona sobre as metamorfoses, e se mostra constantemente irritado e incomodado. O pássaro, que é visto de forma diferente na cultura alemã e japonesa, é vestido por essa voz que representa uma parte mais realista da peça. Me parece que há aqui um questionamento sobre a racionalidade, já que essa voz constantemente busca explicações através da razão durante a peça. A própria escolha do pássaro, o grou (Kranich), pode ter relação com uma questão de identidade, já que, no alemão, ele possui “eu” na palavra, terminando com “ich”. Mais um jogo morfológico que se relaciona ao tema central da obra é apresentado ao leitor, a identidade.

Para a pesquisadora Penke (2017, p. 1), toda metamorfose coloca uma pergunta sobre a identidade, [...] “o que permanece na metamorfose e o que se modifica naquilo de permanece?”. Acredito que o diálogo de Tawada sobre as metamorfoses do pássaro grou, coloque a questão sobre a natureza real de um “eu”, ou ainda, sobre a identidade pessoal, algo que escapa a uma definição linguística. Para o leitor, é apresentado um conjunto de vozes que em determinado momento se modificam, incorporam, a partir das máscaras, outros nomes, passam a ser “novas” vozes que dialogam entre si, colocando em questão a própria identidade, ou ainda a concepção de que uma voz está vinculada a apenas um corpo. Como na discussão proposta na peça a partir do trecho abaixo:

IRMÃO: Era uma vez um grou chamado 'ich'.

TRADUTOR: Soletre o nome, por favor.

IRMÃO COMO GROU: I para 'Igel', C para 'Chimäre' e 'H' para 'Hund'. Mas você não pode ir mais fundo em minha alma com seu método. Eu sou um grou? Não!

TRADUTOR: Qual era o seu nome, por favor?

IRMÃO COMO GROU: Nenhum grou pode ser chamado assim.⁵²
(TAWADA, 1993, p. 31).

Especialmente sobre esse diálogo do Irmão com o Tradutor, logo após que ele ocorre, aparece o Irmão como grou. Há, em primeira análise, uma “encarnação” do personagem. A troca de seu nome, a partir do uso da máscara, remete à construção linguística da identidade baseada em combinações superficiais de signo. Ou seja, ao trocar-se a face/a máscara, o

⁵² Tradução livre do original: BRUDER: Es war einmal ein Kranich, der ‚Ich‘ hieß.

ÜBERSETZER: Buchstabiere den Namen, bitte.

BRUDER ALS KRANICH: I wie Igel, C wie Chimäre und H wie Hund. Mit ihrer Methode kommen Sie aber nicht tiefer in meine Seele hinein. Ob ich ein Kranich bin? Nein.

ÜBERSETZER: Wie war Ihr Name, bitte.

BRUDER ALS KRANICH: So kann kein Kranich heissen.

indivíduo passa a ser outro, sua identidade, portanto, sofre uma transformação que interage com outros seres de forma pictórica. Essa metamorfose do personagem, é facilmente desfeita quando ele retira a máscara e volta a ser novamente o Irmão, ou o Tradutor. Assim, é possível refletir sobre a natureza da identidade relacionada a uma imagem: se essa identidade recebe uma máscara, ela deixaria de ser ela mesma? Seria a identidade intrincadamente relacionada à imagem, à qual ela é atribuída? Acredito que há, na própria definição de Tawada sobre rosto, apresentada no início da seção, uma ideia sobre tais reflexões, já que os rostos em cena se modificam e passam a ser “algo que é visto”.

Ainda sobre o diálogo, percebe-se que eles discutem sobre o pronome pessoal “ich” (eu). O Tradutor mostra seu espanto ao pedir para o Irmão soletrar o nome do pássaro. Nesse diálogo, a questão da identidade se veicula à questão semântica do pronome, algo que remete à dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. O autor mostra como essa categoria é a primeira a instaurar e representar a subjetividade na linguagem. Em *A natureza dos pronomes* (1956), Benveniste atenta ao fato de que essa classe de palavras não deve ser considerada como uma classe unitária ao se referir à forma e à função. O autor argumenta que o pronome é “unicamente uma realidade de discurso, que é algo muito singular”. (BENVENISTE, 1956, p. 278). Dessa forma, chegamos a uma discussão próxima a qual Irmão metamorfoseado como grou e o Tradutor se detém: a dupla instância do “eu”. O pronome dêítico “eu” é, por si, vazio de significado, pois não se refere a um indivíduo, ele só pode servir como referente e como referido na instância de discurso. Assim, Tawada propõe a impossibilidade de um “eu”: em primeiro lugar, ao nomear alguém com tal pronome; e, em segundo lugar, ao elemento linguístico que, a depender do contexto situacional, faz referência a diferentes significantes.

Uma discussão semelhante segue no trecho abaixo:

IRMÃO: Era uma vez um caçador chamado “MICH”.

IRMÃ: "M" de Marder, "I" de Igel, "C" de Chimäre e "H" de Hund.

TRADUTOR: Você não pode de jeito nenhum ser chamado de “MICH”⁵³ (TAWADA, 1993, p. 32).

Forma, signo e sua semântica não chegam ao essencial, não definem identidade. A metamorfose apresentada na peça busca nas profundezas um devir de algo que não é possível alcançar ou rastrear. A identidade é refletida sobre o ponto de vista imagético — o jogo de

⁵³ Tradução livre minha do original: BRUDER: Es war einmal ein Jäger, der MICH hiess. SCHWESTER: "M" wie Marder, "I" wie Igel, "C" wie Chimäre und "H" wie Hund. ÜBERSETZER: Sie können unmöglich MICH heissen.

máscaras —, mas também linguístico — através das falas, mas não como forma definitiva, pelo contrário, de forma aberta. A este respeito, porém, o grupo de Tawada também representa paradigmaticamente um tipo de texto literário contemporâneo que fala de relações homem-animal e de questões centrais de identidade, incluindo determinantes decisivos — acima de todas as atribuições de fisicalidade e gênero — como metamorfoses.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chantal Wright (2013), a tradutora inglesa responsável pela tradução do conto *Porträt einer Zunge* (*Retrato de uma língua*), observa em um artigo o crescente número de estudos acadêmicos sobre Yoko Tawada. Principalmente a partir de 2003, a obra de Tawada passa a ser objeto de pesquisa de inúmeros artigos, teses, dissertações, entre outros. No Brasil, no entanto, a pesquisa ainda é incipiente; poucos entre os mais de 50 livros da autora possuem tradução para o português. No que se refere à sua produção para o teatro, as pesquisas se mostram ainda mais escassas, mesmo no cenário internacional.

Dessa forma, essa monografia teve como primeiro objetivo contribuir para a divulgação do trabalho da escritora Yoko Tawada, especialmente de sua obra no gênero teatral. A autora, detentora de diversas premiações dentro da literatura alemã e japonesa, é pouco conhecida como dramaturga e tem poucos trabalhos científicos focados em sua obra no teatro. As peças da autora conversam com o restante de suas obras, reverberando temas também presentes em sua obra teórica/artística, e contribuindo para uma compreensão global de sua produção. Questões da língua, da fronteira, metamorfose e performance, por exemplo, são exploradas de maneiras diversas no teatro, possibilitando que esses elementos sejam explorados para além dos romances, ensaios e teses, mas também no formato dramáticos.

O segundo objetivo foi a análise da peça *A máscara de grou que brilha à noite* dentro dos recortes selecionados: da língua, do estrangeiro e da metamorfose. Além da busca por elementos comuns à produção da autora, este trabalho buscou analisá-los a partir de teóricos que refletem sobre os mesmos temas de forma aprofundada, com a intenção de propor uma reflexão que acrescente a ambas as partes: projetar a produção dramática de Yoko Tawada e contribuir com o estudo destes temas a partir das novas reflexões propostas pela autora. No mais, por tratar-se de um texto dramático, o estudo também foi transpassado por reflexões acerca do teatro.

Sobre a questão da língua, é possível perceber que a reflexão assume uma posição central em seus textos. Há o pressuposto de que a literatura, como uma obra também dentro do campo da linguística, é um recurso para tematizar o papel da língua na mediação entre diferentes esferas de comunicação, até mesmo entre uma realidade física e uma realidade abstrata, como proposto na peça. Dessa forma, a reflexão se expande também para a relação entre sociedade e cultura. Na análise, com foco no personagem Tradutor, é possível observar a tradução como parte de toda e qualquer experiência linguística, trazendo enunciados para o universo daquele

que o escuta. Dessa forma, pôdem-se traçar aproximações com teóricos que se ocuparam da reflexão da tarefa da tradução, como Walter Benjamin.

Sobre o estrangeiro, a experiência biográfica de Tawada pode ajudar a compreender a atenção especial a esse recorte e à visão semiótica associada da realidade. A utilização de elementos fantásticos podem refletir uma tentativa de responder perguntas sobre sua própria identidade estrangeira e sobre a validade desse conceito. Como reflexo de sua experiência na Alemanha, os personagens de Tawada são passageiros transfronteiriços que se movem em um discurso no qual sua origem e sua língua materna são automaticamente classificadas como diferentes. Isso se dá também por eles utilizarem a língua alemã, ou seja, por estarem em um meio articulado que os torna estranhos de duas maneiras: primeiro, porque eles não escrevem em sua língua materna, e segundo, porque a língua alemã também funciona como um componente de identidades nacionais para as quais eles não são considerados como nativos.

A metamorfose age também como movimento em direção ao estrangeiro, principalmente naquilo que está inserido na perspectiva de identidade. Assim como a proposta, sugerida no prólogo da peça, de enxergar os personagens como vozes, há, na metamorfose, através do jogo de máscaras, uma despersonificação, até mesmo uma descorporificação. Concomitantemente, às discussões linguísticas também orbita a questão da identidade. Tawada faz o convite para a reflexão sobre o que permanece na metamorfose e o que se modifica naquilo que permanece. Nessa proposta de mergulho profundo na questão de identidade é possível ver os paralelos com o estrangeiro e a língua, já que todos parecem estar intimamente conectados ao contexto de ser um estrangeiro em um país ocidental. Aquilo que se mostra irreal, diante de um racional estabelecido, é, também, uma forma de compreender uma realidade na qual sua identidade é constantemente questionada.

As possibilidades de análise da peça *A máscara de grou que brilha à noite* não se esgotam aqui, pelo contrário. No período em que essa monografia foi escrita, não foi possível assistir a nenhuma montagem da peça, assim como nenhum registro da peça em filmagens foi encontrado. Assim, as questões performáticas não puderam ser analisadas. Acredito que o estudo de atores se aprofundando no estudo de cada personagem possa trazer novas perspectivas para a peça. Outros recortes, como a questão da morte, da memória e da fronteira de gênero literário têm grande potencial de análise na peça, assim como a intertextualidade da mesma com outros escritos da autora. Especialmente, a peça de teatro *Wie der Wind im Ei*, também de Tawada, descrita brevemente nesse trabalho, possui grandes semelhanças com os recortes analisados, e, assim, potencial para um estudo comparado entre os textos dramáticos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Lúcia Collischonn de. **Sonatas em neve: traduzindo a escrita exofônica de Yôko Tawada**. (2017).
- ARENS, Hiltrud. **Chapter Six Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur getriiumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada**. *Yoko Tawada: Voices from Everywhere* (2007): 59.
- ARSLAN, Gizem. **Metamorphoses of the Letter in Paul Celan, Georges Perec, and Yoko Tawada** (2013).
- ASMUTH, Bernhard. **Einführung in die Dramenanalyse**. Metzler, 1980.
- BAY, Hansjörg. „Eyes wide shut“. **Mediale Übersetzungen in Yoko Tawadas Das nackte Auge**. *Études Germaniques* 259.3 (2010): 551-568.
- BEANEY, Tara. **Metamorphosis in Modern German Literature: Transforming Bodies, Identities and Affects**. Legenda, 2016.
- BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Vols II, 1,2(Aufsätze, Essays, Vorträge. Eds. R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser).
- BENVENISTE, Émile. **A natureza dos pronomes**. In: BENVENISTE, E . Problemas de linguística geral I. 4a ed. Campinas, SP: Pontes, 1956/1995.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2001.
- BLOCH, Ernst. **Verfremdungen/1. Verfremdungen** (1962).
- CAMPOS, H. **Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Laboratório de Edição FALE/UFMG, 2011.
- DAUDT, Marianna Ilgenfritz e Gerson Roberto Neumann. **“Eu sou uma língua”: a exofonia na literatura de Yoko Tawada**. *Cadernos do IL* 58 (2019): 46-59.
- ECKART, Gabriele. **Yoko Tawada's Postmodern Transformations of Sancho Panza and Don Quixote**. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, v. 37, n. 1, p. 125-138, 2017. Kainberger, F., Ranschaert, E. e Achenbach, S. *Glossar. Radiologe* 40, 400–403 (2000).

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

ESSELBORN, Karl. **Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt.” Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yoko Tawadas.** (2007): 240-262.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo.** Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2018.

FREUD, Sigmund. **Das Unheimliche.** GESAMMELTE WERKE: XII: WERKE AUS DEN JAHREN 1917-1920. 2005. 229-268.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]** – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de ETA Hoffmann. Autêntica, 2019.

GAMLIN, Gordon. **Intercultural indentity through the prism of language: Yoko Tawada’s Storytellers Without Souls.** Kobe University: Kobe, 2012.

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

GREINER, Christine. **O Teatro No e o ocidente.** Annablume, 2000.

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

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

KAFKA, Franz. **Metamorphose.** Hedra, 1950.

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

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

KOLESCH, Doris, SCHÜTZ, Theresa e NIKOLEIT, Sophie. **Staging Spectators in Immersive Performances**. London: Routledge, 2019.

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

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rocco, 1994.

KURITA, Yukari. **Migrantenliteratur In: Deutschland: Eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada**. Tóquio, Universidade Gakushuin, 2015, p.75-94.

HESELHAUS, Herrad. **Babel, Bibel, Zwiebel—Yoko Tawada trifft Jacques Derrida Zur ethischen Grundlegung ihrer amphilektischen Schreibweise**. Neue Beiträge zur Germanistik 161 (2021): 102-118.

IVANOVIC, Christine. **Tawada's Translational Rewriting of Kafka's The Metamorphosis**. Tawada Yoko: On Writing and Rewriting (2019): 561.

IVANOVIC, Christine. In: IVANOVIC, Christine. **Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch**. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008, p. 223-247.

LAGES, Susana Kampff. **“A tarefa do tradutor” e o seu duplo: a Teoria da Linguagem de Walter Benjamin como Teoria da Traduzibilidade**. Cadernos de tradução 1.3 (1998): 63-88.

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

MATSUNAGE, Miho. **„Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada**. *Zeitschrift für Germanistik* (2002): 532-546.

MÄRZ, Ursula. Laudatio. **Weimar: Residenzschloss, 2005**. Acessado em 3 de setembro de 2022. Disponível em: <http://www.goethe.de/uun//gme/p05/fes/deindex.html>.

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

PÉREZ, Olivia C. Díaz. **"Haben Sie eine Zunge?"**. Sprache und Übergänge in Yoko Tawadas Übersetzungen, 2017.

PENKE, Niels. **Metamorphosen. Eine Einleitung**. *Komparatistik Online* (2017).

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

PORTO, Thaís Gonçalves Dias e BARCELLOS, Natalia Corrêa Porto Fadel. **As relações intermediáticas entre o romance *Das nackte Auge*, de Yoko Tawada, e o filme *Repulsion*, de Roman Polanski**. *Contingentia* 8.1 (2020): 74-95.

RICHTER, Cintea. **Pontes geoliterárias em *Onde a Europa começa* e em *Às margens do Spree* de Yoko Tawada**. (2018).

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

RIEGLER, Roxane, KOIRAN, Linda. **Schreiben in fremder Sprache. Yoko Tawada und Galsan Tschinag**. " *The German Quarterly* 84.2 (2011): p. 261-263.

RIRGLER, Roxane. **Koiran, Linda. Schreiben in fremder Sprache. Yoko Tawada und Galsan Tschinag**. *The German Quarterly* 84.2 (2011): 261-263.

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

SCHITZ-EMANS, Monika. **Seetiefen und Seelentiefen: literarische Spiegelungen innerer und äusserer Fremde**. Vol. 22. Königshausen & Neumann, 2003.

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

TAWADA, Yōko. **Mein kleiner Zeh war ein Wort: Theaterstücke**. Konkursbuch-Verlag Gehrke, 2013.

TAWADA, Yōko. **Metamorphosen der Personennomen**. In: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2011a.

TAWADA, Yōko. **Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur**. Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2000.

TAWADA, Yōko. **Verwandlungen**. Tübinger PoetikVorlesung, Tübingen 2001.

TAWADA, Yōko. **Nur da wo du bist da ist nichts: Gedichte und Prosa**. Konkursbuch Verlag, 1987.

TAWADA, Yōko. **Talisman**. Tübingen: Konkursbuchverlag, 1996.

TAWADA, Yōko. **Yoko Tawada's Portrait of a Tongue: An Experimental Translation by Chantal Wright**. University of Ottawa Press, 2013.

TYERNEY, Robin Leah. **Japanese literature as world literature: visceral engagement in the writings of Tawada Yoko and Shono Yoriko**. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) University of Iowa. Iowa, 253 p., 2010.

WEIERSHAUSEN, Romana. **Metamorphosen des Körpers im Medium des Hörspiels. Yoko Tawadas Orpheus oder Izanagi (1997).**" *Cahiers d'études germaniques* 1.78 (2020): 163-172.