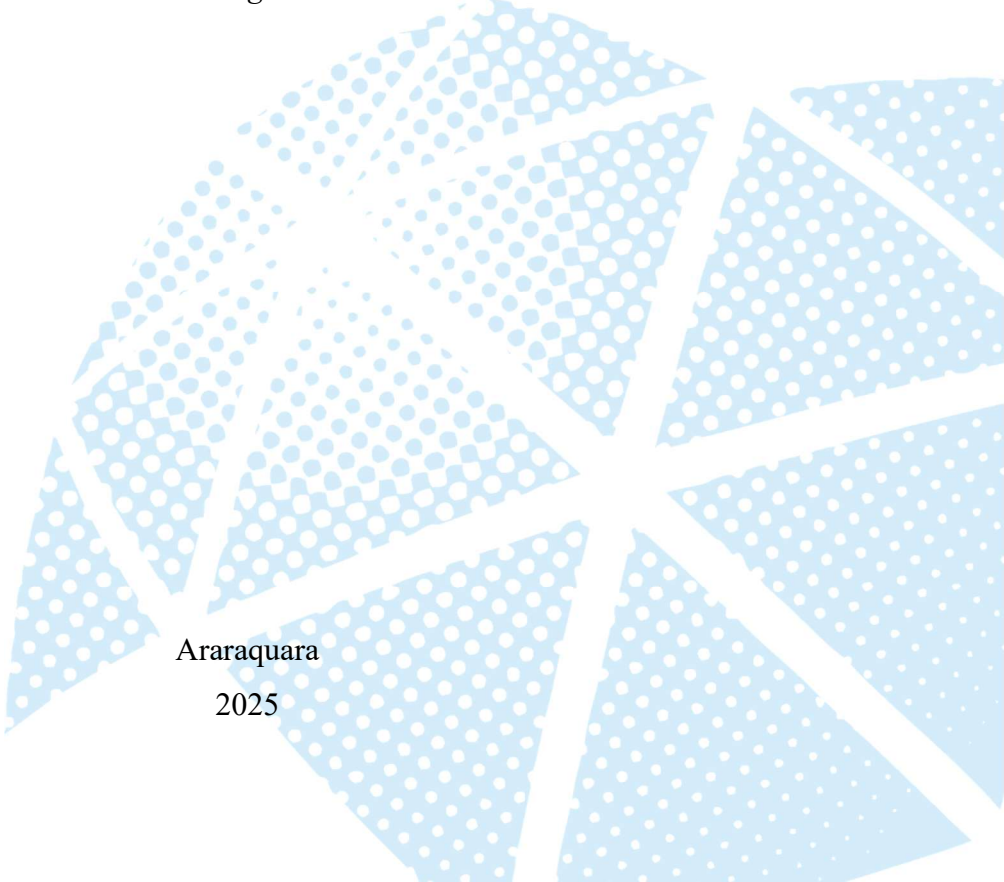


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO

A LITERATURA SEM MORADA FIXA DE YOKO TAWADA:
uma proposta de análise de *Schwager in Bordeaux* à luz da exofonia

Araraquara
2025



THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO

A LITERATURA SEM MORADA FIXA DE YOKO TAWADA:

uma proposta de análise de *Schwager in Bordeaux* à luz da exofonia

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador(a): Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

Araraquara

2025

P853l Porto, Thaís Gonçalves Dias

A literatura sem morada fixa de Yoko Tawada : uma proposta de análise de Schwager in Bordeaux à luz da exofonia / Thaís Gonçalves Dias Porto. -- Araraquara, 2025

176 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

1. exofonia. 2. multilinguismo. 3. identidade. 4. hibridismo. 5. literatura contemporânea. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa investiga a exofonia na obra de Yoko Tawada como dispositivo literário de criação estética e inovação linguística. Ao explorar as potencialidades expressivas da escrita em língua adotada, o estudo amplia o horizonte dos estudos literários comparados e evidencia a potência inventiva da literatura exófona na construção de novos regimes de significação.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research examines exophony in Yoko Tawada's work as a literary strategy of aesthetic creation and linguistic innovation, highlighting the expressive power of writing in an adopted language and its role in expanding the scope of comparative literary studies.

THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO

A LITERATURA SEM MORADA FIXA DE YOKO TAWADA:

uma proposta de análise de *Schwager in Bordeaux* à luz da exofonia

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Data da defesa: 26 / 05 /2025

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

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

Prof. Dra. Fernanda Boarin Boechat
UFPA - Universidade Federal do Pará

Prof. Dra. Karin Volobuef
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

À memória da vovó Joaninha.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara (FCLAR) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e ao Programa de PósGraduação em Estudos Literários pelo suporte institucional e pelas múltiplas oportunidades que contribuíram para minha formação ao longo desta trajetória.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Sou grata ao Programa de Bolsas de Doutorado na Alemanha (DAAD) pelo financiamento que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos, expresso minha profunda gratidão pelo acompanhamento generoso, pelos ensinamentos valiosos e pelo constante incentivo ao longo dos anos.

Agradeço ao Prof. Dr. Ottmar Ette pela acolhida durante o período de doutorado sanduíche na Universidade de Potsdam, assim como aos amigos que (re)encontrei em Düsseldorf e Berlim, cuja presença tornou a experiência do intercâmbio mais leve e significativa.

Agradeço aos Professores Dr. Gerson Roberto Neumann e Dra. Fernanda Boarin Boechat pela generosa contribuição em dois momentos fundamentais deste trabalho: durante a qualificação, com observações que orientaram o aprimoramento da pesquisa, e na banca de defesa, por aceitarem retomar esse diálogo com uma leitura atenta e crítica que muito enriquecerá a versão final da tese. Estendo também meu agradecimento à Professora Dra. Karin Volobuef e à Professora Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan pela participação na banca e pelas considerações valiosas sobre este estudo.

Por fim, agradeço com carinho aos meus familiares, que sempre acreditaram em mim, e especialmente aos meus pais, pelo amor incondicional e pelo apoio fundamental que tornou possível a realização deste sonho.

“(...) uma coisa em movimento sempre será melhor do que uma coisa em repouso; que a mudança sempre será mais nobre do que a estabilidade; que o imóvel precisa se decompor, degenerar e virar pó. E aquilo que se movimenta pode durar por toda a eternidade.”

(Olga Tokarczuk, 2021, p.13)

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise crítica da exofonia na obra *Schwager in Bordeaux*, de Yoko Tawada, evidenciando como a adoção do alemão como língua de escrita opera uma desconstrução dos paradigmas monolíngues de identidade e pertencimento. A partir de uma abordagem teórico-analítica transdisciplinar, fundamentada em autores como Yasemin Yildiz, Stuart Hall, Homi Bhabha, Walter Mignolo e Ottmar Ette, investiga-se de que modo a escrita tawadiana tensiona as fronteiras entre língua, subjetividade e cultura, instaurando um espaço literário marcado pela performatividade linguística, pela heteroglossia e pelo estranhamento. A pesquisa estrutura-se em torno de três eixos complementares: a constituição conceitual da exofonia em diálogo com o multilinguismo e o hibridismo cultural; a contextualização da trajetória de Tawada como autora translinguística; e a análise aprofundada da tessitura narrativa do romance, com ênfase em procedimentos estéticos que desestabilizam a fluência normativa do alemão, como a fragmentação estrutural, a presença de ideogramas e o uso de jogos linguísticos. O romance é compreendido como um artefato textual em que a linguagem não apenas veicula sentido, mas constitui-se como dispositivo de inscrição da alteridade e de reorganização das formas de subjetivação. Nesse sentido, *Schwager in Bordeaux* é lido como uma manifestação paradigmática da literatura exófona contemporânea, na qual o deslocamento linguístico se articula à crítica da colonialidade do saber e à reivindicação de regimes epistêmicos alternativos. Ao mobilizar os conceitos de terceiridade, pensamento liminar e identidade pós-monolíngue, a tese demonstra que a escrita de Tawada promove uma radicalização estética e política da experiência do estrangeiro, abrindo caminho para a formulação de novas cartografias literárias. Assim, esta pesquisa contribui para os estudos literários ao evidenciar as potências disruptivas da exofonia e sua centralidade nos debates atuais sobre tradução, identidade, transnacionalismo e geopolítica da linguagem.

Palavras-chave: exofonia; multilinguismo; identidade; hibridismo.

ABSTRACT

This study undertakes a critical examination of exophonic writing in Yoko Tawada's *Schwager in Bordeaux*, elucidating how her adoption of the German language as a medium of literary expression functions as a deliberate subversion of monolingual constructions of identity, authorship, and belonging. The analysis is anchored in a transdisciplinary theoretical framework that synthesizes contributions from Yasemin Yildiz, Stuart Hall, Homi Bhabha, Walter Mignolo, and Ottmar Ette, enabling a nuanced interrogation of the interstitial dynamics between language, subjectivity, and cultural positionality. The inquiry is organized along three principal vectors: a theoretical-conceptual articulation of exophony in relation to multilingualism and cultural hybridity; a contextualization of Tawada's translingual literary trajectory; and a close reading of the novel's narrative architecture, with particular attention to its aesthetic strategies of linguistic defamiliarization, syntactic disruption, and symbolic fragmentation, including the deployment of ideographic elements. The novel is posited as a performative site in which language operates not merely as a conduit of semantic transmission but as a material and affective apparatus that inscribes alterity and reconfigures subject positions. In this reading, *Schwager in Bordeaux* is situated as a paradigmatic instance of exophonic literature that critiques the epistemological foundations of colonial modernity and enacts a counter-discursive rearticulation of linguistic and cultural agency. By engaging the conceptual apparatuses of third space, border epistemology, and the postmonolingual condition, the research delineates the ways in which Tawada's literary practice mobilizes exophony as both an aesthetic dispositif and a locus of political enunciation. This study thus advances the field of literary studies by foregrounding the epistemic and stylistic insurgencies of exophonic writing and underscoring its critical relevance to contemporary discourses on translation, identity, transnationalism, and the geopolitics of language.

Keywords: exophony; multilingualism; identity; hybridism.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Caractere em uma página do romance *Schwager in Bordeaux*.
(TAWADA, Yoko. 2011, p.25.) 51
- Figura 2 – Linha cronológica do romance *Schwager in Bordeaux* 55

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. EXOFONIA, MULTILINGUISMO E HIBRIDISMO CULTURAL: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERSPECTIVAS PÓS-COLONIAIS	18
2.1. A Exofonia na Literatura: Definições, Conceitos e Perspectivas	18
2.2. Monolinguismo, multilinguismo e hibridismo cultural: entre história, ideologia e experimentação	23
2.3. O lugar do estrangeiro e da identidade móvel	28
2.3.1. Stuart Hall: Deslocamento, Hibridismo e Identidade	29
2.3.2. Walter Mignolo: O pensamento liminar e a busca por uma nova epistemologia	30
2.3.3. Homi Bhabha: A Terceiridade como Espaço de Significação	33
3. LITERATURA EM TRÂNSITO: A ESCRITA TAWADIANA ENTRE LÍNGUAS	35
3.1. Entre o Japão e a Europa: A Trajetória Intelectual e Literária de Yoko Tawada	36
3.2. A Escrita Tawadiana: Linguagem, Estrangeiridade e a Fragmentação das Fronteiras Literárias	38
3.3. A Aventura Exofônica de Yoko Tawada como Processo Criativo	40
4. FRAGMENTAÇÃO E FLUXO: A COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL DE <i>SCHWAGER IN BORDEAUX</i>	48
4.1. Características gerais de <i>Schwager in Bordeaux</i>	48
4.2. Entre Fragmentação e Reconfiguração: Diferentes Perspectivas sobre <i>Schwager in Bordeaux</i>	52
4.3. Fluxos da Memória: A Estrutura Narrativa de <i>Schwager in Bordeaux</i>	55
5. A POÉTICA DO ESTRANHAMENTO: BARTHES, DERRIDA, FLUSSER E ETTE EM DIÁLOGO COM <i>Schwager in Bordeaux</i>	59
5.1. <i>Schwager in Bordeaux</i> sob o Prisma Barthesiano: Texto, Sentido e Performatividade ...	59
5.2. “Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne”: Reflexões Derridianas em <i>Schwager in Bordeaux</i>	74
5.3. A Poética do Estranhamento: Yoko Tawada e Vilém Flusser em diálogo	77
5.4. EscreverEntreMundos em <i>Schwager in Bordeaux</i> : reflexões a partir de Ottmar Ette	81
6. ESPAÇOS E FRONTEIRAS NA OBRA TAWADIANA	85
6.1. Desestabilizando fronteiras: o Espaço Liso em <i>Schwager in Bordeaux</i>	85
6.2. Fronteiras Líquidas: as águas que banham <i>Schwager in Bordeaux</i>	91
6.3. Em travessia: Os espaços de trânsito nas fronteiras de <i>Schwager in Bordeaux</i>	109
6.4. Tradução e Deslocamento Linguístico em <i>Schwager in Bordeaux</i>	113
7. IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE EM <i>SCHWAGER IN BORDEAUX</i>	118
7.1. O Olhar Colonial e a Subjetividade do Outro em <i>Schwager in Bordeaux</i>	118

7.2. Colonialidade e Eurocentrismo: Reflexões sobre o Nacionalismo Japonês em <i>Schwager in Bordeaux</i>	135
8. RELAÇÕES FAMILIARES E OUTRAS INTERSECÇÕES TEMÁTICAS.....	144
8.1. Vínculos Flutuantes: Parologismos Familiares e Ambiguidades Identitárias em <i>Schwager in Bordeaux</i>	144
8.2. Os ecos de <i>Fedra</i> em <i>Schwager in Bordeaux</i>	147
8.3. Performando a Existência: O Jogo Teatral como Estratégia em <i>Schwager in Bordeaux</i>	155
8.4. O Espetáculo do Invisível: Kabuki, Nô e as Fronteiras Identitárias em <i>Schwager in Bordeaux</i>	158
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS	171

1. INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea tem sido atravessada por transformações que desafiam paradigmas consolidados acerca da relação entre língua, identidade e pertencimento. Em um cenário globalizado, marcado por intensos fluxos migratórios e pela crescente mobilidade cultural, a escrita em uma língua distinta da materna — fenômeno conhecido como exofonia — emerge como um campo privilegiado para a investigação das tensões entre linguagem, subjetividade e deslocamento. Nesse contexto, a obra de Yoko Tawada (1960-) emerge como um exemplo notável da literatura exofônica, pois sua produção literária não apenas transita entre o japonês e o alemão, mas também problematiza as fronteiras linguísticas, identitárias e culturais que tradicionalmente definem o campo da literatura nacional.

A pesquisa em questão propõe uma análise aprofundada dos aspectos exofônicos na obra *Schwager in Bordeaux* (2011), de Yoko Tawada, investigando de que maneira sua escrita tensiona as concepções monolíngues da identidade e instaura um espaço de experimentação literária no qual as línguas se interpenetram, se desestabilizam e se reconfiguram. O objetivo central deste estudo é examinar como a autora problematiza noções de pertencimento e autenticidade ao adotar o alemão como língua de escrita, ao mesmo tempo em que evidencia a hibridez cultural e linguística inerente às literaturas exofônicas. Para tanto, a pesquisa se fundamenta em um arcabouço teórico que estabelece um diálogo com os estudos sobre exofonia, multilinguismo e pós-colonialismo, mobilizando autores como Yasemin Yildiz, Stuart Hall, Homi Bhabha, Walter D. Mignolo e Ottmar Ette.

A relevância deste estudo decorre da necessidade de aprofundar as discussões acerca da exofonia como fenômeno literário e político, considerando suas implicações tanto para a crítica literária quanto para os debates sobre identidade cultural e deslocamento linguístico. Em um mundo no qual as fronteiras nacionais e linguísticas são constantemente tensionadas, a literatura exófona oferece um espaço de reflexão sobre os modos de habitar a linguagem e de negociar múltiplas filiações culturais. Ademais, a obra de Yoko Tawada se insere em um contexto mais abrangente da literatura transnacional, estabelecendo um diálogo com autores que, como Elias Canetti, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett e Ágota Kristóf, também escreveram em idiomas distintos de suas línguas maternas, desafiando convenções e ampliando os horizontes da criação literária.

A escolha de *Schwager in Bordeaux* como objeto de análise deve-se ao seu potencial em evidenciar as dinâmicas exofônicas na escrita de Tawada, ao explorar a intersecção entre língua, memória e identidade em um contexto de deslocamento. A obra configura-se como um

espaço de desestabilização das fronteiras linguísticas, no qual a linguagem não se limita a um meio de comunicação, mas constitui um elemento estruturante da experiência do estrangeiro e da própria construção da narrativa. A análise do romance possibilitará compreender como a autora opera sobre a língua alemã, desconstruindo suas estruturas e incorporando elementos que desafiam a fluência normativa, instaurando um regime de estranhamento que convida o leitor a uma experiência sensorial e interpretativa diferenciada.

Dessa forma, esta pesquisa busca contribuir para os estudos literários ao oferecer uma leitura crítica da exofonia em *Schwager in Bordeaux*, inserindo a obra de Yoko Tawada em um debate mais amplo sobre literatura, identidade e hibridismo cultural. A pesquisa se justifica pela necessidade premente de se ampliar a compreensão sobre as potencialidades estéticas e políticas da escrita exófona, ressaltando sua relevância em um contexto global marcado pelo trânsito entre culturas e línguas.

A pesquisa em questão, de caráter qualitativo e interdisciplinar, combina análise literária e reflexão teórica para investigar os aspectos exofônicos presentes no romance *Schwager in Bordeaux*. Inserida no campo dos Estudos Literários, a pesquisa mobiliza perspectivas dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, considerando a complexidade das relações entre língua, identidade e deslocamento na literatura contemporânea.

O estudo estrutura-se em três eixos principais. O primeiro eixo consiste no levantamento teórico e conceitual, realizado por meio de uma revisão bibliográfica aprofundada sobre o conceito de exofonia e suas implicações na literatura. Foram selecionados textos fundamentais que abordam a escrita em língua estrangeira e os impactos do monolinguismo e do multilinguismo na construção da identidade. O exame de obras de referência nos Estudos Literários e Pós-Coloniais permitiu a construção de um arcabouço conceitual robusto para a análise da obra de Tawada. O segundo eixo corresponde à análise literária e crítica do romance *Schwager in Bordeaux*, realizada a partir do referencial teórico estabelecido. A leitura da obra considerou aspectos formais e temáticos que evidenciam a exofonia na escrita da autora, observando o uso da língua alemã como espaço de deslocamento e experimentação literária, a construção da identidade linguística da personagem principal em suas relações com o estrangeirismo e a hibridez cultural, a presença de jogos linguísticos e interferências sintáticas e semânticas que desestabilizam a fluência normativa do alemão e, por fim, o papel do multilinguismo e das referências culturais transnacionais na estrutura narrativa. O terceiro eixo envolve a interseção com os Estudos Pós-Coloniais e as teorias do hibridismo cultural. Para aprofundar a análise da exofonia na obra de Tawada, a pesquisa dialoga com conceitos da teoria pós-colonial e do pensamento liminar. Dessa forma, examina-se de que

maneira *Schwager in Bordeaux* tensiona categorias fixas de pertencimento e identidade. A noção de terceiraidade em Bhabha, a crítica à colonialidade do saber em Mignolo e a ideia de identidades híbridas em Hall fornecem subsídios para compreender como Tawada mobiliza a língua alemã não apenas como meio de escrita, mas também como um espaço de negociação e transgressão de fronteiras linguísticas e culturais.

A pesquisa, portanto, combina uma abordagem hermenêutica da literatura com uma análise crítica fundamentada em referenciais teóricos transdisciplinares, articulando teoria e prática analítica. Dessa forma, busca-se demonstrar que a escrita exófono de Yoko Tawada opera como um dispositivo literário que desafia a centralidade da língua materna e propõe novas possibilidades expressivas.

A estrutura desta tese foi concebida de forma a articular, de maneira progressiva, os conceitos teóricos fundamentais ao estudo da exofonia na obra *Schwager in Bordeaux* e sua aplicação analítica no romance. Organizada em capítulos interdependentes, a pesquisa conduz o leitor por um percurso que parte da fundamentação teórica sobre exofonia, multilinguismo e hibridismo cultural até a análise literária da obra, evidenciando os modos como Tawada constrói uma escrita que desafia as fronteiras linguísticas e identitárias.

O primeiro capítulo, denominado "Exofonia, Multilinguismo e Hibridismo Cultural: Fundamentos Teóricos e Perspectivas Pós-Coloniais", estabelece o arcabouço teórico da pesquisa, abordando os conceitos de exofonia, multilinguismo e hibridismo cultural. A partir das contribuições de Stuart Hall, Walter Mignolo e Homi Bhabha, discute-se como identidades móveis e experiências migratórias reconfiguram a literatura contemporânea. Ademais, são apresentadas reflexões sobre a relação entre língua e subjetividade, destacando como a escrita em uma língua estrangeira pode ser compreendida como um fenômeno estético e político.

O segundo capítulo, intitulado "Literatura em Trânsito: A Escrita Tawadiana Entre Línguas", investiga a trajetória intelectual e literária de Yoko Tawada, considerando sua experiência entre o Japão e a Europa. A escrita tawadiana é analisada como um campo de experimentação interlinguística, no qual a fluidez entre línguas e culturas se torna um princípio estruturante. A exofonia emerge como uma estratégia essencial, não apenas como deslocamento linguístico, mas como uma reconfiguração da própria materialidade da linguagem.

O terceiro capítulo (Fragmentação e Fluxo: A Composição Estrutural de *Schwager in Bordeaux*) dedica-se à análise do romance *Schwager in Bordeaux*, focalizando sua estrutura fragmentária e sua construção imagética. A narrativa é abordada como um espaço de ressignificação, onde a língua se manifesta como um organismo dinâmico, sujeito a

deslocamentos e reconfigurações constantes. Destaca-se a utilização de caracteres chineses no início de cada parágrafo como um recurso estrutural que intensifica o efeito de estranhamento e desestabiliza a relação convencional entre signo e significado.

O quarto capítulo, intitulado "A Poética do Estranhamento: Barthes, Derrida, Flusser e Ette em Diálogo com *Schwager in Bordeaux*", aprofunda a análise ao inserir a obra de Tawada em um diálogo com os postulados teóricos de Roland Barthes, Jacques Derrida, Vilém Flusser e Ottmar Ette. Questões como a desconstrução da linearidade narrativa, a performatividade da linguagem e a relação entre língua, subjetividade e pertencimento são examinadas. A noção de *EscreverEntreMundos*, formulada por Ette, é central para a compreensão da escrita tawadiana como um espaço de trânsito e experimentação.

A relação entre espaço e linguagem é explorada no quinto capítulo (*Espaços e Fronteiras na Obra de Tawada*), mobilizando os conceitos de espaço liso e espaço estriado de Deleuze e Guattari. A espacialidade em *Schwager in Bordeaux* é examinada como um reflexo da experiência de deslocamento da protagonista, problematizando concepções tradicionais de pertencimento. A obra tensiona representações cartográficas convencionais e propõe uma geografia instável, na qual as fronteiras se tornam zonas de negociação e metamorfose. Além da mobilidade espacial, a obra evidencia a tradução como um fenômeno essencial para a experiência da protagonista e para a própria estrutura do romance. A tradução, nesse contexto, não se apresenta apenas como um recurso pragmático, mas como um dispositivo estético que interfere na constituição do texto.

No sexto capítulo, "Identidade e Subjetividade em *Schwager in Bordeaux*", a identidade da protagonista Yuna é analisada em relação às dinâmicas coloniais e aos mecanismos de exclusão linguística e cultural. A interação entre Yuna e Renée ilustra uma assimetria epistemológica que remete às hierarquizações típicas da colonialidade. Além disso, são debatidos temas como a exotização do outro e a instrumentalização da linguagem como ferramenta de dominação. Dessa forma, o romance se insere em um campo discursivo que questiona estruturas hegemônicas e evidencia a fragilidade das construções identitárias fixas.

O capítulo final, intitulado "Relações Familiares e Outras Intersecções Temáticas", amplia a análise da narrativa ao explorar as ambiguidades nos vínculos interpessoais e a performatividade das relações sociais. A intertextualidade com *Fedra*, de Racine, e a incorporação de elementos do teatro japonês consolidam a complexidade da estratégia textual de Tawada, na qual a fragmentação e o deslocamento operam como princípios fundamentais.

Concluindo a pesquisa, as considerações finais retomam os pontos centrais da investigação, reforçando a importância da literatura exófona como um campo de

experimentação estética e questionamento das fronteiras linguísticas e culturais. Além disso, discute-se a contribuição desta tese para os estudos literários, apontando possíveis desdobramentos e ampliando as reflexões sobre a relevância da obra de Yoko Tawada no contexto dos estudos literários transnacionais.

2. EXOFONIA, MULTILINGUISMO E HIBRIDISMO CULTURAL: FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PERSPECTIVAS PÓS-COLONIAIS

As interseções entre língua, literatura e identidade cultural têm sido objeto central de debate nos estudos literários, especialmente no contexto das dinâmicas coloniais e pós-coloniais. O paradigma monolíngue, consolidado na Europa a partir do século XVIII, estabeleceu-se como um modelo normativo que correlaciona língua materna, pertencimento nacional e autenticidade literária. No entanto, a produção literária em línguas adotadas ou em contextos multilíngues desafia essa concepção, expondo a complexidade da relação entre linguagem e subjetividade.

Este capítulo propõe uma reflexão teórica aprofundada sobre a exofonia, o multilinguismo e o hibridismo cultural, examinando suas implicações estéticas e políticas na literatura contemporânea. Inicialmente, são apresentadas as definições e os desdobramentos do conceito de exofonia, que designa a escrita em uma língua distinta da materna e que se insere em um campo de tensões marcado pelo deslocamento, pela alteridade e pela criação literária. Em seguida, discute-se o multilinguismo como fenômeno histórico e discursivo, analisando sua relação com a consolidação do monolinguismo como paradigma ideológico e seus impactos na produção literária. Por fim, aborda-se a noção de hibridismo cultural a partir das contribuições de teóricos como Stuart Hall, Walter Dignolo e Homi Bhabha, investigando como identidades móveis e experiências migratórias reconfiguram os contornos da literatura no mundo globalizado.

Ao articular esses conceitos, este capítulo busca construir um arcabouço teórico robusto para a análise da exofonia, compreendendo-a não apenas como uma escolha estilística, mas como um fenômeno interligado a processos históricos, relações de poder e deslocamentos identitários. Dessa forma, argumenta-se que a escrita em outras línguas não deve ser vista como uma exceção dentro da literatura, mas como um espaço privilegiado de experimentação, ressignificação e resistência.

2.1. A Exofonia na Literatura: Definições, Conceitos e Perspectivas

O conceito de "exofonia" não é amplamente difundido no discurso literário, ainda que sua manifestação se faça presente em diversas produções textuais. Autores como Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, Milan Kundera e Elias Canetti exemplificam essa categoria, na medida em que desenvolveram suas obras em línguas distintas de suas maternas.

Sob a ótica de uma tradição eurocêntrica que privilegia o monolinguismo como paradigma normativo, tais instâncias podem ser percebidas como excepcionais. No entanto, a presente análise evidencia que a exofonia constitui um fenômeno de ampla recorrência e complexidade na literatura mundial.

Segundo Lughofer (2011, p. 3), o termo "exofonia", inicialmente explorado nos estudos francófonos, foi posteriormente incorporado à germanística a partir de 2002, em virtude de um colóquio realizado em Dacar sob a organização do Instituto Goethe e do Berliner Zentrum für Literaturforschung. Esse evento resultou na publicação da coletânea *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur* (Exofonia: a competência linguística do outro na/da literatura), lançada em 2005 pela Kulturverlag Kadmos. Organizada por Robert Stockhammer, Susan Arndt e Dirk Naguschewski, essa obra reúne reflexões sobre a exofonia a partir de múltiplos contextos sob a lente da germanística.

No âmbito conceitual, Tomás Espino Barrera (2018, p. 46-47) diferencia os termos *Anderssprachigkeit* e *Exophonie*. O primeiro, derivado de *Mehrsprachigkeit* (multilinguismo), substitui o prefixo “*mehr*” (mais) por “*anders*” (outro), enquanto *Exophonie* emerge inicialmente no campo da toponímia antes de ser aplicado às literaturas africanas escritas em línguas europeias, especialmente o francês. Arndt et al. (2007, p. 8) ressaltam que a exofonia pode ser concebida como uma expressão de alteridade, embora sua definição compreenda nuances mais amplas. A introdução da obra aponta que o prefixo “*exo*” (fora), em contraste com “*endo*”, pressupõe a existência de fronteiras estáveis que determinam a inclusão ou a exclusão de um sujeito linguístico. (*Ibid.*, p. 14)

Durante o colóquio em Dacar, problematizou-se a centralidade do sufixo “*fonia*”, que remete à tradição fonocêntrica da linguagem (*Ibid.*, p. 17-21). Em resposta, sugeriu-se o termo “*exografia*” como alternativa conceitual. Esse debate sublinha a escrita enquanto um processo autônomo, em que a exofonia pode ser interpretada como um distanciamento da voz, consolidando a literatura como um fenômeno inerentemente “*exo*”-“*fônico*”.

A consolidação da exofonia na germanística também se vincula à realização de um simpósio na Faculdade de Filosofia da Universidade de Liubliana, em 2010. Intitulado *Exophonie. Schreiben in anderen Sprachen/Eksofonija. Pisanje y drugih jeziki* (Exofonia: escrevendo em outras línguas), o evento foi fruto da colaboração entre o Instituto Goethe de Liubliana, o Fórum Cultural Austríaco de Liubliana e a própria universidade.

Lughofer (2011, p. 3), organizador da publicação subsequente, sustenta que a exofonia, ao promover a adoção de uma língua distinta, reflete uma relação crítica do escritor com a comunidade literária a que pertence. Nesse sentido, os textos exofônicos problematizam a

relação entre linguagem e sujeito, ao mesmo tempo em que potencializam novas estratégias expressivas. Tal abordagem dialoga diretamente com o conceito bakhtiniano de polifonia, no qual a "voz" (*phoné*) se desdobra em múltiplas camadas de significação.

Historicamente, a prática de escrever em línguas não maternas remonta à tradição acadêmica europeia, na qual o latim predominou por séculos como veículo do saber. Posteriormente, o francês assumiu esse papel como idioma da erudição no século XVII. Esses casos ilustram a recorrência da produção literária em línguas estrangeiras, fenômeno frequentemente condicionado por fatores socioculturais e geopolíticos.

No escopo desta pesquisa, destaca-se a obra *Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi*/エクスフォニー 母語の外へ出る旅 (Exofonia: uma viagem para fora da língua materna), de Yoko Tawada. Publicado no Japão pela editora Iwanami em 2003, esse conjunto de ensaios será traduzido para o inglês pela editora New Directions em 2025, sob o título *Exophony: Voyages Outside the Mother Tongue*, na versão de Lisa Hofmann-Kuroda.¹

A obra se divide em duas seções. A primeira, "Jornada para fora da língua materna", reúne vinte textos que abordam diferentes geografias, abrangendo quase todos os continentes. A segunda, "Aventuras práticas no idioma alemão", consiste em dez ensaios nos quais a autora reflete sobre sua experiência com a língua alemã. O volume conta ainda com um posfácio assinado por Hideo Levy, escritor norte-americano que publica exclusivamente em japonês.

Tawada abre *Ekusofonii* com uma reflexão sobre o colóquio de Dacar e o debate promovido por Stockhammer. A autora (2003, p. 9-19) argumenta que o conceito de "exofonia" transcende a mera experiência de escrita em língua estrangeira, englobando um deslocamento contínuo da língua materna. Tawada observa que nem todos os exofônicos são imigrantes e que a própria noção de "língua materna" se torna instável em contextos multilíngues. No Senegal, por exemplo, o francês, enquanto língua colonial, configura-se como idioma estrangeiro, mas a literatura local se constitui a partir de uma hibridez linguística que reflete a experiência individual do escritor. Arndt (2007, p. 164) analisa um fenômeno análogo na Nigéria, onde a produção literária ocorre em um "igbo-em-inglês", no qual o inglês é apropriado e transformado em um discurso ancorado na experiência cultural do falante.

Tawada (2003, p.9-19) também menciona um episódio ocorrido durante o evento, em que um editor afirmou que o número de romances publicados em wolof vinha crescendo significativamente no Senegal, contrariando previsões mercadológicas. Ademais, alguns autores optam por escrever em inglês como uma estratégia política de contestação ao legado

¹ <https://www.ndbooks.com/book/exophony/> Acesso em 13.02.2025.

colonial francês, promovendo um movimento de afastamento em relação à língua imposta. Para Tawada, essa escolha evidencia que os processos de independência linguística não necessariamente conduzem a um retorno à língua materna, mas podem engendrar novas articulações identitárias.

Tawada (*Ibid.*) expressa sua afinidade pelo conceito de "exofonia", destacando-o como algo que lhe soa fresco e comparável a uma sinfonia. Em sua produção literária, é recorrente a aproximação entre linguagem e música, evidenciando a musicalidade inerente à experiência linguística. Nesse ensaio, a autora observa a abundância de música no mundo e questiona qual tipo de sonoridade emerge quando nos distanciamos dos ecos da língua materna que nos circundam, caracterizando esse processo como uma autêntica aventura. A partir dessa perspectiva, Tawada compreende a "literatura exófona" como um espaço de experimentação e descoberta, em que até mesmo escritores monolíngues realizam, conscientemente ou não, uma escolha em relação à sua língua criativa.

Nesse contexto, a autora reflete sobre as concepções de um francês, japonês ou alemão considerado “bom” ou “ruim”, ressaltando que tais juízos estão intrinsecamente ligados à noção de posse de um idioma, frequentemente associada à sua condição de língua materna. Para Tawada (*Ibid.*), a literatura não se limita à reprodução fidedigna das normas linguísticas consagradas, tampouco à busca por um ideal estético preestabelecido. Pelo contrário, sua essência reside na tentativa de esboçar e revelar configurações latentes da língua, possibilidades ainda inexploradas e invisíveis ao olhar comum.

Conforme mencionado anteriormente, Barrera (2018, p. 47) esclarece que o termo "exofonia" foi originalmente empregado no campo da toponímia e introduzido nos Estudos Literários por Hans-Jürgen Heinrichs, em *Sprich Deine eigene Sprache, Afrika!: Von der Négritude zur afrikanischen Literatur der Gegenwart* (1992), no contexto das literaturas africanas escritas em línguas europeias, com destaque para o francês. Posteriormente, em 1996, Jean-Marie Grassin utilizou o termo em inglês, em *Littératures émergentes / Emerging Literatures*, atribuindo-lhe o significado de "literaturas em línguas adotadas". Barrera (2018, p. 49) observa que, enquanto o discurso celebratório do multilinguismo tende a exaltar a capacidade de transcender fronteiras por meio do uso de diversas línguas, a exofonia dos autores exilados resalta a persistência das barreiras políticas e linguísticas. Nesse sentido, Collischonn (2022, p. 30) destaca que a exofonia desafia noções convencionais de fluência, ampliando as possibilidades criativas da linguagem literária e evidenciando a escolha consciente de um idioma para a escrita.

Para Bhoot (2022, p. 487-488), a escrita exofônica é influenciada tanto pelo contato com uma cultura distinta quanto pela interseção entre a língua e a experiência estrangeira, estando sempre vinculada a um processo de desconstrução (*Ibid.*, p. 492).

A perspectiva de Suga (2007, p. 21) aproxima a exofonia do conceito de tradução, argumentando que cada língua é um resultado acumulado de processos tradutórios, interações e trocas com outros idiomas. Segundo o autor (*Ibid.*, p. 27), a escrita exofônica configura-se como um processo contínuo de autotradução, no qual a mente do escritor permanece em estado de alerta, navegando entre os recursos fonéticos e semânticos de pelo menos duas línguas. Essa dinâmica confere ao estilo literário uma agilidade singular. Dessa forma, Suga (*Ibid.*) argumenta que toda criação literária envolve, em certa medida, um movimento de distanciamento da própria língua em que é concebida, tornando a exofonia não um fenômeno excepcional, mas uma condição fundamental da literatura inovadora, que constantemente busca se reinventar internamente, conferindo nova vitalidade ao idioma por meio desse processo de autodesconstrução.

Por sua vez, a professora Chantal Wright (2008) defende o uso do termo "exofônico", considerando-o mais adequado, especialmente no contexto alemão, para discutir tanto o estatuto linguístico quanto as características estilísticas dos escritores não nativos. De acordo com Wright (*Ibid.*, p. 27), a exofonia seria um conceito que evita a imposição de uma perspectiva tematicamente restritiva e enfatiza as inovações estilísticas observadas nesse conjunto de textos. Além disso, ela propõe que o termo descreva um estado linguístico de existência, em vez de prescrever um conteúdo temático específico ou estabelecer suposições sobre o histórico do escritor (*Ibid.*, p. 39). A autora (*Ibid.*, p. 40) enfatiza, assim, a importância de reconhecer a exofonia como um fenômeno natural e cada vez mais presente no cenário literário global.

A exofonia, ao se configurar como prática escritural em uma língua distinta da materna, insere-se em um quadro teórico e epistemológico que interroga as fronteiras da normatividade linguística e do pertencimento identitário. Esse fenômeno não apenas amplia as possibilidades expressivas do discurso literário, mas também desafia a concepção tradicional de língua materna como categoria fixa e incontestável, frequentemente atrelada a uma visão monolíngue da subjetividade. Dessa forma, torna-se imprescindível analisar a relação entre exofonia, monolinguismo, multilinguismo e hibridismo cultural, na medida em que essas dinâmicas estruturam tanto a experiência do escritor exofônico quanto a recepção e os enquadramentos teóricos que sua produção mobiliza. A emergência do paradigma monolíngue na modernidade europeia consolidou um modelo de organização política e cultural no qual a língua se tornou

eixo estruturante da nação e da identidade coletiva, reduzindo a legitimidade de práticas multilinguísticas e desconsiderando a historicidade dos processos de contato linguístico. No entanto, a literatura exofônica se insere em uma longa tradição de atravessamentos e reconfigurações linguísticas que remontam a diversas temporalidades e geografias, evidenciando que a experiência do deslocamento linguístico e cultural constitui um vetor fundamental da criação literária. Assim, a literatura exofônica pode ser compreendida como um espaço de negociação simbólica e de experimentação estética, no qual as fronteiras entre línguas, identidades e regimes de pertencimento são tensionadas, reconfiguradas e, por vezes, subvertidas, revelando a plasticidade da linguagem e seu potencial para instaurar novos regimes de significação.

2.2. Monolinguismo, multilinguismo e hibridismo cultural: entre história, ideologia e experimentação

Outro aspecto que se amplia na era globalizada é o fenômeno do multilinguismo. O senso comum frequentemente associa esse fenômeno ao aumento exponencial da troca de informações e dos deslocamentos globais. No entanto, como argumenta extensivamente Yasemin Yildiz (2012) em *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, tal concepção não apenas é equivocada, mas também foi historicamente construída para reforçar as fronteiras nacionais. De acordo com a autora (2012, p. 2), o monolinguismo é, na realidade, um fenômeno relativamente recente. Esse paradigma estrutura de maneira fundamental a vida social, influenciando desde a formação da subjetividade dos indivíduos até a consolidação de instituições e coletivos imaginários, como cultura e nação.

Yildiz (*Ibid.*, p. 4) introduz o termo *postmonolingual* (pós-monolíngue), considerando o prefixo "pós" não apenas em uma dimensão temporal—isto é, como o período que sucede a emergência do monolinguismo enquanto paradigma dominante na Europa no final do século XVIII—, mas também em uma função crítica, na qual "pós" indica uma potencial ruptura e oposição a esse modelo.

A autora (*Ibid.*, p. 6-7) destaca que pensadores alemães da mesma época, como Johann Gottfried Herder, Wilhelm von Humboldt e Friedrich Schleiermacher, consolidaram a ideia de que o pensamento, a expressão e a percepção eram adequadamente realizados apenas na denominada "língua materna", um elemento central na imaginação e na construção do Estado-nação homogêneo.

Arndt et al. (2007, p. 7) retomam a conhecida afirmação de Herder: "*Der Genius der Sprache ist also auch der Genius von der Literatur einer Nation*" ("O gênio da língua é, portanto, também o gênio da literatura de uma nação"), ressaltando sua notória classificação de língua, literatura e nação como pilares fundadores das "literaturas nacionais" e, posteriormente, das "filologias nacionais". Segundo Yildiz (2012, p. 7), Herder celebrava a distinção entre as línguas, entendendo-as como expressões do gênio de uma determinada nação (*Volk*). Embora essa perspectiva tenha promovido o reconhecimento da diversidade linguística, também impôs a necessidade de manter a distinção entre as línguas nacionais, evitando, assim, a perda de sua autenticidade e seu vínculo com a nação correspondente. Dessa forma, a multiplicação de idiomas não constituía um problema dentro da visão herderiana, desde que cada língua fosse percebida como pertencente exclusivamente a um povo específico, impedindo a aceitação de fronteiras linguísticas fluídas e de idiomas "não enraizados".

Yildiz (*Ibid.*, p. 8) argumenta que, no século XVIII, prevalecia uma concepção universalista da linguagem, segundo a qual as línguas eram essencialmente equivalentes, sendo suas diferenças apenas superficiais e irrelevantes. Posteriormente, houve uma transição para uma perspectiva relativista, que concebia as línguas como fundamentalmente distintas entre si. Essa nova abordagem trouxe implicações significativas para a tradução, que deixou de ser vista como um simples transporte de significado entre códigos equivalentes e passou a ser compreendida como um processo de transformação do conteúdo. No extremo dessa visão relativista, as línguas passaram a ser consideradas intraduzíveis e fechadas. Paralelamente, o conceito de "língua materna", ao evocar o elemento "mãe", situava o indivíduo em uma ordem biológica inalterável de parentesco e, por extensão, de nação (*Ibid.*, p. 9). Assim, a língua materna consolidou-se como o nó afetivo central do paradigma monolíngue (*Ibid.*, p. 10)

Natalia Blum-Barth (2021), em *Poietik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*, traça uma linha cronológica detalhada sobre os (des)usos do multilinguismo na literatura, abrangendo desde a Antiguidade até o ano de 2018. Segundo a autora (2021, p. 20-26), o multilinguismo literário na Antiguidade é frequentemente negligenciado nas pesquisas, uma vez que a expressão da linguagem falada não pode ser diretamente observada. No entanto, durante as fases arcaica e clássica da cultura grega, o fenômeno era latente, devido à ausência de uma norma literária padronizada e à forte presença de uma diversidade de dialetos gregos. Essa variedade linguística, resultante de uma longa tradição oral, conferia ao texto um certo grau de estranhamento, o que se configurava como um elemento fundamental para a construção de um estilo individual bem-sucedido.

Na Idade Média (*Ibid.*, p. 26-30), observa-se uma diversidade de estilos, que variavam entre a fusão de línguas e o uso de idiomas imaginários, sempre com o latim ocupando o status de língua de prestígio. Os poetas selecionavam o idioma de acordo com a natureza do texto, o que lhes proporcionava maior liberdade poética e experimentação lúdica. Um exemplo notável dessa prática pode ser encontrado na *Divina Comédia*, em que Dante atribui a cada personagem do Inferno um dialeto distinto.

A perspectiva sobre o multilinguismo literário sofre uma mudança significativa durante o Romantismo, período em que emergem concepções politicamente motivadas da nação como unidade linguística. Esse contexto favorece a transição do multilinguismo literário para inserções pontuais de línguas estrangeiras, frequentemente apresentadas de maneira caricatural e depreciativa. Apenas no Romantismo tardio observa-se um uso mais neutro dessas línguas, como exemplificado na obra de Victor Hugo, na qual a inserção de elementos estrangeiros se restringe, em grande parte, a lexemas isolados provenientes do grego, latim, inglês, italiano e espanhol (*Ibid.*, p. 34-35).

No Realismo, as restrições ao uso de idiomas estrangeiros tornam-se menos rígidas, com a presença significativa de passagens em francês, à época a *língua franca* da elite europeia. Esse fenômeno pode ser observado em obras de Lev Tolstói e Thomas Mann (*Ibid.*, p. 34-35). Conforme aponta Blum-Barth (*Ibid.*, p. 35), o emprego de outros idiomas nesse período cumpre duas funções distintas: quando se trata de línguas e dialetos não europeus, assume um caráter cômico e zombeteiro; quando se trata do latim, francês ou inglês, serve como expressão de erudição e pertencimento à burguesia.

No contexto do Modernismo, o multilinguismo é, em certa medida, suspenso, uma vez que a própria língua passa a ser tematizada na literatura. Esse ceticismo em relação à linguagem é amplamente sustentado pelas reflexões filosóficas de Wittgenstein e Nietzsche. Dessa forma, o multilinguismo assume novas formas experimentais, podendo manifestar-se tanto pela alternância ocasional de idiomas, como em Rainer Maria Rilke, quanto pela fusão linguística, característica da obra de James Joyce (*Ibid.*, p. 37).

A partir desse ponto, Blum-Barth (*Ibid.*, p. 48-53) concentra sua análise na literatura de língua alemã, com especial atenção ao que se convencionou chamar de *Gastarbeiterliteratur*. Durante a década de 1980, essa produção literária, apesar de empregar o alemão de maneira idiossincrática, foi amplamente negligenciada pelas pesquisas da época, que pouco consideravam a questão da alteridade e frequentemente interpretavam a problemática da identidade de forma equivocada. Segundo a autora, não se trata de uma perda de identidade, uma vez que esses escritores têm plena consciência de sua condição de estrangeiros, tolerados

e explorados em território alemão. Tampouco se pode falar em bilinguismo, pois, na sociedade alemã, esses indivíduos frequentemente enfrentam o silenciamento e precisam lutar para preservar sua voz. Além disso, o alemão não se torna sua língua materna, mas sim um meio de protesto e reivindicação de direitos.

Por outro lado, Blum-Barth (*Ibid.*, p. 48-53) ressalta que a segunda geração de escritores desse movimento foi mais amplamente reconhecida e celebrada, principalmente por sua contribuição para a renovação da literatura alemã. Nesse sentido, a autora destaca que “novas expressões e imagens no idioma eliminam a rigidez, expandem as possibilidades de expressão e, assim, permitem um nível mais alto de percepção. A literatura alemã pode extrair um novo fôlego de elementos estilísticos, tradições e formas literárias” ²(*Ibid.*, p. 52 *apud* Şenocak, 1986, tradução nossa).

Do final da década de 1980 até o início dos anos 2000, observam-se traços cada vez mais experimentais na literatura, em que não apenas a inserção de idiomas estrangeiros se relaciona com questões de origem e pertencimento, passado e futuro, mas também o próprio alemão é empregado em confronto com a alteridade e a experiência da estrangeiridade. Esse período marca uma literatura que tematiza a perda e, ao mesmo tempo, a descoberta do potencial criativo da escrita em alemão (*Ibid.*, p. 53-55).

A primeira década dos anos 2000, por sua vez, é caracterizada pela predominância de textos ensaísticos e líricos, que, embora dispensem enredos complexos, apresentam um alto grau de intertextualidade, muitas vezes em diálogo com referências não pertencentes ao cânone eurocêntrico. Esse tipo de escrita exige do leitor uma desaceleração interpretativa, com o objetivo de transformá-lo em um parceiro de diálogo (*Ibid.*, p. 56-58).

Por fim, Blum-Barth (*Ibid.*, p. 58-60) caracteriza o período entre 2010 e 2018 como uma fase em que práticas de linguagem se mesclam em formas literárias de vanguarda, como *Spoken Word*, poesia concreta e seus desdobramentos digitais. Essa literatura caracteriza-se pela experimentação, combinando a linguagem cotidiana com os efeitos da globalização.

A partir dessa análise cronológica, torna-se evidente que o fenômeno do multilinguismo sempre esteve presente na história da humanidade, manifestando-se de diferentes formas conforme os contextos socioculturais de cada período.

A problematização do monolinguismo como paradigma estruturante das identidades nacionais, conforme delineado por Yasemin Yildiz (2012), encontra uma intersecção

² *Neue Ausdrücke und Bilder in der Sprache bewegen die Erstarrung, erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten, ermöglichen dadurch eine höhere Stufe der Wahrnehmung. Aus stilistischen Elementen, literarischen Traditionen und Formen kann die deutsche Literatur neuen Atem schöpfen.*

conceitual significativa com as formulações de Stuart Hall acerca da identidade cultural e do hibridismo. Historicamente instrumentalizado para reforçar fronteiras nacionais e consolidar a homogeneidade cultural, o monolinguismo revela-se, sob um escrutínio crítico, uma construção ideológica que ignora a fluidez intrínseca às práticas linguísticas e culturais. Nesse sentido, a emergência do conceito de "pós-monolíngue" em Yildiz não apenas contesta a hegemonia dessa perspectiva, mas também inaugura um campo de análise voltado para dinâmicas de transculturação e criouliização, elementos centrais na teorização halliana sobre a identidade.

No âmbito da literatura multilíngue, a dissolução da concepção essencialista de "língua materna" ressoa com o deslocamento epistemológico promovido pelo hibridismo cultural, segundo Hall, no qual as identidades não são inscritas em essências fixas, mas se constroem na interseccionalidade de fluxos históricos, discursos hegemônicos e subjetividades em constante negociação. Dessa maneira, a crítica ao monolinguismo e a teoria do hibridismo convergem em uma leitura das identidades como processos dinâmicos, marcados pelo deslocamento, pela tensão entre normatividade e resistência, e pela revisão contínua das matrizes culturais que informam as dinâmicas de poder na contemporaneidade.

Para fins desta pesquisa, faz-se necessário distinguir *língua* e *linguagem*. Entende-se por *língua* um sistema normativo e socialmente compartilhado de signos, como o alemão ou o japonês, que organiza e regulamenta as práticas comunicativas de uma comunidade (SAUSSURE, 2012). Já *linguagem* refere-se à capacidade humana de significação e aos processos discursivos que podem operar tanto dentro quanto além das convenções das línguas normativas. Como argumenta Derrida (1973), a linguagem é performativa, instável e marcada pela *différance*, subvertendo hierarquias estabelecidas e instaurando novos sentidos. Nesse sentido, a literatura exófona de Yoko Tawada explora não apenas as tensões entre línguas específicas, mas também o potencial performativo da linguagem enquanto processo de deslocamento e reinvenção identitária (YILDIZ, 2012).

Dessa forma, a discussão sobre exofonia, monolinguismo e multilinguismo converge para um diálogo mais amplo com os debates sobre hibridismo e deslocamento cultural. A transição do paradigma monolíngue para um regime de negociação identitária evidencia a intersecção entre dinâmicas linguísticas e políticas culturais, permitindo uma abordagem mais matizada das configurações contemporâneas da subjetividade.

2.3. O lugar do estrangeiro e da identidade móvel

As interseções entre exofonia, multilinguismo e hibridismo cultural configuram um campo analítico fundamental para a compreensão das dinâmicas contemporâneas de subjetividade, particularmente no contexto da globalização e do pós-colonialismo. A literatura exófona, ao operar no limiar de fronteiras linguísticas e culturais, desafia o paradigma monolíngue que se consolidou na Europa do século XVIII, no qual a língua materna se associa ao pertencimento nacional e à autenticidade literária. Essa ruptura extrapola a esfera estética, revelando-se também como um vetor de tensões políticas e históricas, inserido em processos de ressignificação identitária e resistência. A escrita exofônica evidencia a fluidez da identidade linguística e sua intersecção com experiências migratórias e processos de deslocamento. O conceito de "pós-monolíngue" amplia essa problematização ao demonstrar que o monolingüismo não é uma condição natural, mas uma construção histórica e ideológica que reforça fronteiras nacionais e homogeniza identidades. A literatura exófona, portanto, não se reduz a um fenômeno estilístico, mas se inscreve como um dispositivo de deslocamento que subverte as categorias convencionais de pertencimento e expressão identitária.

Esse debate se articula diretamente com a teoria do hibridismo cultural, formulada por Stuart Hall (2003), Homi Bhabha (1998) e Walter D. Mignolo (2000). Hall concebe a identidade cultural como um constructo dinâmico, marcado por deslocamentos e processos de "crioulização" que reformulam as relações entre sujeitos e espaços simbólicos. No pós-colonialismo, essa hibridez é intensificada pela globalização cultural e pelas migrações transnacionais, instaurando um questionamento radical das categorias nacionais e linguísticas. O multiculturalismo emerge, assim, como um campo de disputa política, ao mesmo tempo em que evidencia tensões estruturais entre políticas de assimilação e estratégias de reconhecimento da diferença. A intersecção entre exofonia e hibridismo cultural também pode ser problematizada à luz do pensamento liminar de Walter D. Mignolo, que propõe uma crítica à colonialidade do poder e às hierarquias epistemológicas que sustentam a produção do conhecimento. Para Mignolo, o deslocamento linguístico não é apenas um fenômeno cultural, mas também um mecanismo de questionamento das estruturas eurocêntricas de validação do saber. Esse debate dialoga com a noção de *terceiridade* em Bhabha, na qual o "entre-lugar" emerge como um espaço de ressignificação identitária e ruptura com dicotomias essencialistas.

Dessa forma, a discussão sobre exofonia, monolingüismo e multilinguismo converge para um diálogo mais amplo com os debates sobre hibridismo e deslocamento cultural. A transição do paradigma monolíngue para um regime de negociação identitária evidencia a

intersecção entre dinâmicas linguísticas e políticas culturais, permitindo uma abordagem mais matizada das configurações contemporâneas da subjetividade.

2.3.1. Stuart Hall: Deslocamento, Hibridismo e Identidade

A contemporaneidade apresenta um panorama cultural caracterizado por uma reconfiguração contínua das identidades, processo impulsionado por dinâmicas globais e pela contestabilidade das fronteiras simbólicas. Hall (2003, p. 27) argumenta que, no pós-colonialismo, a experiência de "*unheimlichkeit*" passa a ser uma condição estruturante da subjetividade, assinalando um deslocamento perene. Essa perspectiva ressoa com a formulação de Benedict Anderson, que concebe as nações como "comunidades imaginadas" (*Ibid.*, p. 26), sustentadas por narrativas culturais e práticas discursivas que delineiam pertencimentos.

Nesse contexto, a identidade cultural emerge como um constructo dinâmico, permeado pela interseccionalidade entre lógicas coloniais e processos de "crioulização", conforme delineado por Mary Louise Pratt. Segundo Pratt (*apud Ibid.*, p. 31-32), a transculturação manifesta-se na apropriação e reconfiguração de elementos da cultura hegemônica por sujeitos subalternizados, instaurando um campo de negociações simbólicas e ressignificação identitária. Salman Rushdie (*Ibid.*, p. 36), por sua vez, enfatiza a emergência do "hibridismo", um paradigma que transcende oposições dicotômicas ao evidenciar a contaminação mútua entre culturas, resultante de fluxos migratórios e redes de interação transnacionais.

A intensificação dessas dinâmicas na era da globalização cultural, como observa Hall (*Ibid.*, p. 39), gera efeitos desterritorializantes, solapando a concepção de cultura enquanto sistema circunscrito a espaços nacionais. O Caribe exemplifica esse fenômeno, uma vez que suas expressões culturais ultrapassam limites geopolíticos, desafiando categorizações essencialistas e evidenciando a fragmentação do paradigma moderno de identidade (*Ibid.*, p. 44).

A produção cultural, nesse sentido, constitui um campo de disputa política em constante transformação (*Ibid.*, p. 53). O multiculturalismo, ao estruturar-se em diferentes vertentes, revela essa complexidade. O multiculturalismo conservador visa assimilar diferenças dentro de um quadro hegemônico; o liberal preconiza a inclusão de grupos culturais na esfera majoritária, preservando suas práticas apenas no âmbito privado; já o multiculturalismo pluralista busca a valorização das diversidades culturais, fundamentando-se na distribuição diferenciada de direitos entre coletividades.

Contudo, a discursividade multiculturalista é alvo de críticas. Setores conservadores advogam a primazia de uma suposta pureza cultural, enquanto liberais temem que a afirmação da diferença comprometa a neutralidade do Estado e a universalidade dos direitos formais (*Ibid.*, p. 75). Hall (*Ibid.*, p. 74-75) caracteriza o hibridismo como um interstício marcado pela ambiguidade e por tensões estruturais, no qual não se trata apenas de processos de apropriação, mas de uma revisão contínua das matrizes referenciais e dos regimes de valor culturais.

A expansão do hibridismo cultural manifesta-se com particular intensidade nas diásporas multiculturais, onde sujeitos constroem identidades fluidas e em permanente deslocamento. Dessa maneira, a configuração de políticas multiculturais exige a radicalização das práticas democráticas e a problematização das formas de exclusão racial e étnica. Assim, a investigação sobre hibridismo e multiculturalismo torna-se crucial para compreender as inflexões contemporâneas das relações culturais e das dinâmicas de poder que as atravessam. A reflexão sobre deslocamento, hibridismo e identidade em Stuart Hall estabelece um diálogo crucial com a concepção de pensamento liminar formulada por Walter Mignolo, ampliando o escopo das interrogações sobre a colonialidade e suas implicações epistêmicas. Hall destaca a experiência pós-colonial como uma condição marcada pela ambiguidade e pela constante negociação identitária, produto de dinâmicas transculturais e de processos de reconfiguração simbólica. Mignolo, por sua vez, radicaliza essa análise ao deslocá-la para o campo da epistemologia, evidenciando a necessidade de questionar as matrizes eurocêtricas que sustentam a produção do conhecimento. Se, para Hall, o deslocamento se manifesta nas dinâmicas culturais e na fluidez identitária das diásporas, para Mignolo, ele implica um descentramento do próprio regime de saber, exigindo uma ruptura com a colonialidade que estrutura os modos de pensar e narrar a história. Dessa forma, ambos os autores convergem na crítica às fronteiras rígidas — sejam elas culturais, linguísticas ou epistêmicas — e na valorização de espaços intersticiais como loci de resistência e produção de novas formas de subjetividade e conhecimento.

2.3.2. Walter Mignolo: O pensamento liminar e a busca por uma nova epistemologia

O conceito de pensamento liminar, conforme formulado por Walter Mignolo, fornece uma abordagem crítica essencial para a compreensão da produção de conhecimento em um contexto pós-colonial. Essa perspectiva fundamenta-se no reconhecimento da colonialidade do poder, conceito central desenvolvido por Aníbal Quijano, que evidencia as estruturas históricas e epistemológicas de dependência que moldam a construção do saber (MIGNOLO, 2020, p.

125). A colonialidade não se limita ao domínio político; ao contrário, ela perpassa os próprios modos de produção do conhecimento, exigindo uma revisão crítica das narrativas hegemônicas que sustentam o discurso global. Esse processo não apenas desafia hierarquias epistêmicas estabelecidas, mas também propicia a valorização de saberes locais e epistemologias alternativas que foram sistematicamente marginalizadas ao longo da história.

Mignolo (*Ibid.*, p. 41) argumenta que a semiótica colonial demanda uma hermenêutica pluritópica, pois descrições unilaterais são insuficientes para apreender os conflitos e tensões que emergem dos encontros coloniais. Nesse sentido, torna-se necessária uma crítica dupla que almeje um "outro pensamento", desvinculado das limitações das estruturas epistemológicas dominantes e que não se reduza a uma lógica de dominação ou subjugação (*Ibid.*, p. 101). Retomando Khatibi (1983), Mignolo enfatiza que esse pensamento deve ser inerentemente fragmentário e aberto, situando-se como uma forma de marginalidade universal que resiste a narrativas etnocêntricas (*Ibid.*, p. 102).

A dificuldade em construir uma história universal reside no fato de que os últimos cinco séculos foram marcados por projetos globais que, em sua articulação, obscureceram histórias e epistemologias locais (*Ibid.*, p. 46). Nesse contexto, a noção de sociedades silenciadas revela-se crucial. Embora detentoras de suas próprias línguas e tradições literárias, essas sociedades permanecem à margem da produção epistêmica global, que é hegemonicamente dominada por nações do Norte Global (*Ibid.*, p. 105). O silêncio a que são submetidas não é mera ausência de voz, mas o resultado de um processo sistemático de exclusão das estruturas de validação do conhecimento.

A intersecção entre língua, literatura e identidade nacional acrescenta outra camada de complexidade a essa discussão. Mignolo (*Ibid.*, p. 291) sustenta que a associação entre língua nacional e literatura nacional desempenhou papel fundamental na construção de comunidades imaginadas homogêneas. Essa interdependência entre linguagem e geopolítica exige uma revisão crítica das fronteiras nacionais, que muitas vezes são mantidas e reforçadas por delimitações disciplinares rígidas (*Ibid.*, p. 294). Nesse sentido, a noção de linguajamento, conforme proposta por Mignolo, desloca a concepção da linguagem como mero sistema normativo e enfatiza seu papel estratégico na interação social e na configuração das dinâmicas de poder (*Ibid.*, p. 301).

Diante dos desafios impostos pela globalização, Mignolo (2020) sublinha a urgência de reavaliar as relações entre línguas e territórios, uma vez que a intensificação dos fluxos migratórios e das integrações econômicas têm minado concepções tradicionais de pureza linguística e homogeneidade cultural (*Ibid.*, p. 312). Historicamente, o privilégio conferido a

certas línguas — como latim, espanhol, francês e inglês — resultou na marginalização de outras, relegando-as à condição de línguas subalternizadas (*Ibid.*, p. 328). Essa marginalização se insere em um quadro mais amplo de violência epistêmica, que deve ser enfrentado na busca por uma reconfiguração mais inclusiva dos processos de produção do conhecimento.

Em última instância, Mignolo propõe a construção de "outra língua" e "outro pensamento" que incorporem a diferença colonial em sua complexidade, em vez de se subordinarem às narrativas nacionais e imperiais (*Ibid.*, p. 330). Tal deslocamento é essencial não apenas para o projeto de descolonização do conhecimento, mas também para uma compreensão mais matizada das interconexões entre línguas, culturas e identidades no contexto das continuidades coloniais. O reconhecimento da pluralidade de vozes e de sua legitimidade epistemológica constitui um passo fundamental na direção de um entendimento mais equitativo e diferenciado das histórias e culturas globais (*Ibid.*, p. 444).

A análise do pensamento liminar e de suas implicações para a produção do conhecimento ressalta a importância de um engajamento crítico com a colonialidade do poder. Ao fomentar uma hermenêutica pluritópica e reconhecer a diversidade epistemológica inerente aos diferentes contextos históricos e culturais, torna-se possível questionar e desmontar as estruturas hegemônicas que há séculos condicionam nossa visão de mundo. Tal empreendimento transcende a esfera acadêmica e se apresenta como um compromisso inadiável para a construção de uma sociedade global mais justa e inclusiva.

A articulação teórica entre o pensamento liminar de Walter D. Mignolo e a terceiridade de Homi K. Bhabha revela um campo de interseção crucial para a problematização das epistemologias hegemônicas e a reconfiguração dos processos de significação no contexto pós-colonial. Mignolo, ao enfatizar a colonialidade do saber e a necessidade de uma hermenêutica pluritópica, propõe uma ruptura com as estruturas epistêmicas impostas pelo colonialismo, promovendo a valorização de epistemologias subalternizadas. Bhabha, por sua vez, desloca a discussão para o domínio da cultura e das identidades, demonstrando como a significação emerge nos interstícios das relações de poder, no que ele denomina o "entre-lugar".

Ambos os autores operam a partir da desconstrução de dicotomias rígidas, reconhecendo a fragmentação, a tradução e a negociação como elementos fundamentais da contemporaneidade pós-colonial. Mignolo advoga pela desconexão das epistemologias periféricas em relação às normatividades ocidentais, enquanto Bhabha elabora o conceito de hibridismo como um mecanismo de ressignificação cultural que desestabiliza essencialismos identitários. Assim, se para Mignolo a descolonização do conhecimento passa pela construção de um pensamento "outro", desvinculado das premissas eurocentradas, para Bhabha, a cultura

se configura como um campo dinâmico de tradução e reinscrição da diferença, onde a identidade não é fixa, mas performativamente constituída.

Dessa maneira, a noção de terceiraidade em Bhabha pode ser entendida como um desdobramento do pensamento liminar de Mignolo, na medida em que ambos desafiam regimes de autoridade epistêmica e cultural. Ambos os conceitos apontam para a necessidade de formas de enunciação que superem as narrativas hegemônicas, permitindo a emergência de subjetividades múltiplas e dissensuais. Nesse sentido, a interlocução entre os dois autores oferece uma chave interpretativa fecunda para a análise das dinâmicas de produção do conhecimento e da cultura na era global, destacando o potencial crítico das epistemologias insurgentes e das práticas de resistência discursiva.

2.3.3. Homi Bhabha: A Terceiridade como Espaço de Significação

A globalização cultural, conforme delineada por Homi Bhabha, manifesta-se como um fenômeno multifacetado que opera nos interstícios da significação, onde a originalidade histórica se enreda em um quadro epistemológico dinâmico e descontínuo (BHABHA, 1998, p. 297). Esse panorama demanda uma reconfiguração dos mapeamentos históricos tradicionais, possibilitando uma apreensão mais matizada das dinâmicas intersticiais e das articulações da diferença cultural no "entre-lugar". A temporalidade contemporânea, marcada por uma instabilidade ontológica e pela fragmentação da linearidade histórica, evidencia um processo de hibridização cultural que desafia as taxonomias dualistas de colonizador e colonizado (*Ibid.*, p. 301).

Bhabha argumenta que a pós-colonialidade não deve ser compreendida apenas como um campo de desarticulação das estratégias hegemônicas do colonialismo, mas também como um espaço em que discursos cosmopolitas globalizados se entrecruzam e se reconfiguram (SCHMIDT, 2011, p. 16). A dimensão transnacional das dinâmicas culturais, resultante dos deslocamentos migratórios e das diásporas, reconfigura a cultura como um processo polissêmico de significação (*Ibid.*, p. 17). Nessa perspectiva, Edward Said ressalta que a construção do Oriente como uma invenção discursiva europeia ilustra a estrutura epistemológica que sustentou uma relação de autoridade e dominação sobre o "outro" não europeu, perpetuando uma lógica de violência simbólica (*Ibid.*, p. 18).

O conceito de hibridismo, portanto, emerge como uma ferramenta analítica que desestabiliza dicotomias cristalizadas, permitindo a formulação de novas lógicas de significação que desafiam concepções essencialistas de identidade cultural (*Ibid.*, p. 24).

Bhabha enfatiza que a cultura deve ser compreendida como um espaço liminar de produção de sentidos, onde a diferença cultural é performativamente traduzida, transformando seu valor simbólico e abrindo possibilidades para reivindicações históricas e éticas (*Ibid.*, p. 45). Nesse sentido, a relevância da arte não se define exclusivamente por sua inserção em tradições estéticas canônicas, mas por sua capacidade de operar como vetor transnacional e tradutório de sobrevivência cultural (*Ibid.*, p. 48).

A centralidade do performativo, tal como concebida por Bhabha, implica que os atos de linguagem possuem a potência de ressignificar enunciados cristalizados, gerando novas interpretações que refletem as contingências específicas de contextos enunciativos distintos. Essa dinâmica de hibridização sugere que as identidades culturais estão em constante reformulação, desafiando noções normativas de pureza e autenticidade na constituição identitária.

A abordagem de Bhabha sobre a diferença cultural e o hibridismo possibilita um novo entendimento das interações culturais na era da globalização, destacando o espaço da terceiridade como um *locus* de negociação e reinvenção de significados. Nesse sentido, a cultura deve ser concebida como um campo dinâmico e dialético, no qual as identidades se reconfiguram por meio de múltiplas interações e fluxos transculturais.

A reflexão sobre exofonia, multilinguismo e hibridismo cultural na literatura permite compreender como certas obras desafiam a concepção monolíngue da identidade e expandem os limites do pertencimento linguístico e cultural. Ao problematizar a noção de língua materna como fundamento da autenticidade literária e evidenciar os deslocamentos e as negociações identitárias inerentes à escrita em um idioma distinto do materno, a literatura exófona inscreve-se como um espaço de resistência e reinvenção. Nesse contexto, a obra de Yoko Tawada se apresenta como um dos exemplos mais instigantes dessa dinâmica, explorando a interseção entre línguas e culturas como um princípio estruturante de sua poética.

A escrita tawadiana intensifica as questões teóricas discutidas anteriormente, ao instaurar um campo literário marcado pelo trânsito entre diferentes regimes discursivos e pela performatividade da linguagem. Se a exofonia, em termos gerais, já implica um tensionamento das fronteiras linguísticas e identitárias, em Tawada essa prática se torna um procedimento estético e epistemológico essencial. Sua obra não apenas se insere no debate sobre os limites da língua e da identidade, mas os transforma em matéria literária, explorando as fraturas, as zonas de indeterminação e as possibilidades expressivas que emergem do contato interlinguístico.

3. LITERATURA EM TRÂNSITO: A ESCRITA TAWADIANA ENTRE LÍNGUAS

A produção literária de Yoko Tawada configura-se como um campo de interseção entre línguas, culturas e regimes discursivos, no qual o deslocamento – tanto geográfico quanto epistemológico – inscreve-se como matriz constitutiva de sua poética. Ao tensionar a primazia da língua materna e problematizar as noções convencionais de identidade, sua obra desafia categorias estanques da literatura, investindo na performatividade da linguagem como espaço de invenção e transgressão.

A compreensão dessa dinâmica exige um exame detido de sua trajetória intelectual e literária, que se inicia no Japão e se expande para o contexto acadêmico e cultural europeu. Seu trânsito entre diferentes sistemas linguísticos e estéticos não apenas complexifica a relação entre idioma e subjetividade, mas também evidencia a maneira pela qual sua escrita se articula a partir da fratura e da heterogeneidade, distanciando-se de concepções monolíticas de pertencimento e autoria.

Nesse sentido, sua produção instaura um espaço de negociação contínua entre línguas, no qual a estrangeiridade não se impõe como um entrave, mas como um princípio estruturante da criação. Tawada não apenas transita entre o japonês e o alemão, mas explora os interstícios entre os sistemas linguísticos, ampliando a percepção das fissuras e das zonas de indeterminação que desafiam a normatividade discursiva. Sua escrita, portanto, não se restringe à alternância entre idiomas, mas se apropria das tensões inerentes ao contato interlinguístico como motor estético e epistemológico.

A exofonia, nesse contexto, emerge como uma estratégia fundamental em sua obra, evidenciando a escrita em língua estrangeira não como simples deslocamento, mas como gesto de reconfiguração da própria materialidade da linguagem. A fluência normativa cede lugar a uma relação transgressiva com o idioma, na qual a opacidade, a reinvenção e a disjunção sintática operam como recursos expressivos que desestabilizam os pressupostos da comunicação transparente. A escrita de Tawada, assim, não apenas interroga os limites da legibilidade, mas se insere em uma perspectiva de transgressão das fronteiras linguísticas e conceituais.

Deste modo, este capítulo propõe investigar como essas dinâmicas inscrevem-se na trajetória da autora, na problematização das fronteiras da literatura e na construção da exofonia como procedimento estético. A análise perpassará diferentes dimensões de sua obra, evidenciando como seu projeto literário tensiona noções tradicionais de autoria, pertencimento e identidade linguística. Em última instância, a escrita tawadiana estabelece-se como um

espaço de trânsito e experimentação, no qual a linguagem constitui-se não como território fixo, mas como um fluxo incessante de significações em movimento.

3.1. Entre o Japão e a Europa: A Trajetória Intelectual e Literária de Yoko Tawada

Para compreender a escrita de Yoko Tawada, é fundamental examinar sua trajetória intelectual e profissional. Nascida em 1960, em Tóquio, Tawada estudou literatura russa na Universidade de Waseda. Em entrevista concedida à Profa. Ortrud Gutjahr (2016, tradução nossa), a autora relata sua mudança para a Alemanha:

Concluí o bacharelado em 1982 e pretendia estudar na União Soviética, mas não havia oportunidades na época. (...) Para mim, a ideia de idiomas nacionais não era tão importante. Eu só queria ir para a Europa. Considerava a literatura europeia, como um todo, muito interessante. Não em comparação com outras literaturas, porque eu não sabia o suficiente sobre elas, por exemplo, a literatura africana. Conhecíamos apenas as obras clássicas da literatura chinesa. Naquela época, não havia intercâmbio cultural com a China. Víamos a Europa como nossa vizinha. Para a Europa, o Japão talvez fosse um país exótico, mas para o Japão, a Europa não era nada exótica, mas um vizinho familiar. Portanto, eu queria ir para a Europa, mas não tinha dinheiro para continuar estudando lá e não estava muito convencida de que seria bom para mim apenas continuar estudando literatura. Eu queria conhecer pessoalmente os idiomas europeus. Não conseguia imaginar que fosse possível pensar e viver realmente nesses idiomas e não precisar do japonês. Isso era inimaginável para mim. Por isso, quando me ofereceram um estágio em uma empresa de distribuição e exportação de livros em Hamburgo, aceitei imediatamente. A conexão com essa empresa veio por meio do meu pai, que é livreiro em Tóquio e importa livros europeus. A empresa de Hamburgo era uma de suas parceiras comerciais. Naquela época, eles geralmente convidavam possíveis sucessores de empresas no exterior para estagiar, de modo que as relações comerciais pudessem ser mantidas. Eu precisava me familiarizar com o comércio de livros alemão. Foi muito bom para mim, pois eu trabalhava 40 horas por semana. A empresa me forneceu um apartamento e pagava meu salário.³

³ 1982 habe ich den BA gemacht und wollte dann in der Sowjetunion studieren, doch damals gab es keine Möglichkeit dazu. (...) Für mich war die Vorstellung der Nationalsprachen nicht so wichtig. Ich wollte einfach nach Europa. Ich fand die europäische Literatur insgesamt sehr interessant. Nicht im Vergleich zu anderen Literaturen, denn andere, zum Beispiel Literatur aus Afrika, kannte ich ja nicht genug. Auch von der chinesischen Literatur kannten wir nur die klassischen Werke. Es gab damals auch gar keinen kulturellen Austausch mit China. Wir empfanden Europa als unseren Nachbarn. Für Europa war Japan vielleicht ein exotisches Land, aber für Japan war Europa nichts Exotisches, sondern ein vertrauter Nachbar. Ich wollte also nach Europa, hatte aber kein Geld, um dort weiter zu studieren, und ich war auch nicht sehr davon überzeugt, dass es mir etwas bringen würde, einfach weiter Literaturwissenschaft zu studieren. Ich wollte europäische Sprachen live erleben. Ich konnte mir nicht vorstellen, dass man wirklich in diesen Sprachen denken und leben kann und kein Japanisch braucht. Das war für mich unvorstellbar. Als es dann das Angebot für eine Praktikantenstelle in einer Barsortiment- und Bücherexport-Firma in Hamburg gab, sagte ich sofort: »Ja«. Die Verbindung zu dieser Firma kam durch meinen Vater, denn er ist Buchhändler in Tokio und importiert europäische Bücher. Die Hamburger Firma war einer seiner Geschäftspartner. Damals haben sie oft mögliche Nachfolger von Firmen im Ausland als Praktikanten eingeladen, damit die Geschäftsbeziehungen weiter gepflegt werden konnten. Ich sollte den Handel mit deutschen Büchern kennenlernen. Es war sehr gut für mich, tagsüber habe ich gearbeitet, 40 Stunden die Woche. Die Firma hat mir eine Wohnung gestellt und Gehalt bezahlt.

O ambiente literário sempre esteve presente na vida de Tawada, o que explica sua afinidade com as Letras. Além disso, sua mudança para a Alemanha foi moldada por um contexto histórico específico, frequentemente abordado em sua obra.

Na mesma entrevista (GUTJAHR, 2016, tradução nossa), Tawada menciona que, além do trabalho, frequentava aulas noturnas de alemão. Em 1983, ingressou na Universidade de Hamburgo e, posteriormente, concluiu seu doutorado na Universidade de Zurique, sob a orientação de Sigrid Weigel, culminando na publicação *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: Eine ethnologische Poetologie* (2000). Durante esse período, trabalhou como tradutora na Beiersdorf, lecionou para crianças japonesas e atuou como intérprete.

Certa vez, trabalhei para um engenheiro japonês que precisava consertar uma máquina muito complicada. Era em uma empresa próxima ao porto. A máquina era tão complicada que eu não entendia nem mesmo para que servia. Por isso, inicialmente, recusei a oferta de interpretação. Mas eles não conseguiram encontrar outra pessoa e pagaram 100 Marcos Alemães por hora. O trabalho de reparo deveria levar cinco horas. Por isso, achei que deveria pelo menos tentar. E então esse engenheiro não falou nada, consertou silenciosamente essa máquina estranha que só poderia ter saído da história de Kafka. Isso foi bom para mim. Somente uma vez ele disse: "Onde está a torneira?" E essa foi a frase que eu tive que traduzir. Recebi 500 Marcos por isso. Tive muitas experiências absurdas assim.⁴

A escrita se tornou um caminho natural para Tawada, que iniciou sua produção literária com a poesia antes de expandir para a prosa. Sua obra pode ser dividida em quatro categorias: textos escritos exclusivamente em japonês; textos em japonês ou alemão, traduzidos pela própria autora; publicações exclusivamente em alemão; e textos desenvolvidos simultaneamente nos dois idiomas. Sua produção é extensa, incluindo 27 obras publicadas em alemão e 33 em japonês, abrangendo gêneros como poemas, contos, ensaios literários, teatro, conferências poéticas e até colaborações musicais. Seu trabalho recebeu diversos prêmios, incluindo o Akutagawa (1993) e o Tanizaki Jun'ichirō (2003) no Japão, além da Medalha Goethe (2005) e do Prêmio Kleist (2016) na Alemanha.⁵

⁴ *Einmal war ich für einen japanischen Ingenieur tätig, der eine sehr komplizierte Maschine reparieren sollte. Das war bei einer Firma direkt am Hafen. Die Maschine war so kompliziert, dass ich überhaupt nicht verstanden habe, wofür sie überhaupt existiert. Ich hatte das Angebot zum Dolmetschen daher zunächst abgelehnt. Sie fanden aber niemand anderes und zahlten 100 DM pro Stunde. Die Reparaturarbeit sollte fünf Stunden dauern. Da dachte ich, ich muss es zumindest versuchen. Und dann hat dieser Ingenieur gar nicht gesprochen, er reparierte stillschweigend diese seltsame Maschine, die nur aus Kafkas Erzählung stammen konnte. Das war das Gute für mich. Nur ein einziges Mal sagte er: »Wo ist der Wasserhahn?« Und das war der Satz, den ich übersetzen musste. Dafür habe ich dann 500 DM bekommen.*

⁵ Informações disponíveis no site oficial da autora. Disponível em <http://yokotawada.de/bio-bibliographie/>. Acesso em 27 jan 2025.

No Brasil, suas obras traduzidas incluem *Memórias de um Urso Polar* (2019), *As Últimas Crianças de Tóquio* (2023) e ensaios como *Polícia da Língua e Políglotas Jogadores* (2021). Além disso, a coletânea *Yoko Tawada: Sua recepção no Brasil* (2021) reflete o crescente interesse acadêmico por sua literatura.

3.2. A Escrita Tawadiana: Linguagem, Estrangeiridade e a Fragmentação das Fronteiras Literárias

A obra de Yoko Tawada caracteriza-se por sua imersão na experiência multicultural, explorando a linguagem como um espaço de deslocamento e reinvenção. Segundo Gamlin (2012, p. 42), Tawada utiliza a língua como um prisma que refrata e reconfigura o significado. Esse conceito entrelaça-se com a metáfora dos "óculos", cunhada pela própria autora e analisada por Blume (2014, p. 65). Tawada descreve a necessidade de usar "óculos japoneses" para enxergar a Europa, reconhecendo, contudo, a ficcionalidade e a constante reconstrução dessa perspectiva:

O Japão não existe na Europa, mas também não é possível encontrar o Japão fora da Europa. Para ver a Europa, tenho que colocar óculos japoneses. Como não existia e não existe uma visão japonesa - e para mim isso não é um fato lamentável - esses óculos são inevitavelmente fictícios e precisam ser constantemente recriados. Nesse sentido, minha visão japonesa não é de forma alguma autêntica, apesar do fato de eu ter nascido e crescido no Japão.

Mas meus óculos japoneses não são um instrumento que pode ser simplesmente comprado em uma loja. Tampouco posso colocá-los ou tirá-los por capricho. Esses óculos foram criados através de minha dor ocular e cresceram dentro de minha carne, assim como minha carne cresceu dentro dos óculos.⁶ (TAWADA, 2018, p.51, tradução nossa)

O interesse de Tawada não recai estritamente sobre a língua em si, mas sobre o espaço intersticial entre idiomas. Kurita (2015, p. 79) enfatiza que sua obra não se limita à alternância entre línguas, mas sim à exploração da fissura entre elas:

(...) o fato é que não tenho muito interesse no estudo de muitos idiomas. Mais do que qualquer idioma específico, o que parece importante é a lacuna formada entre dois idiomas. Não desejo me tornar uma escritora do idioma A ou do idioma B. Prefiro

⁶ *Japan existiert nicht in Europa, aber außerhalb Europas findet man Japan auch nicht. Ich muss mir, um Europa sehen zu können, eine japanische Brille aufsetzen. Da es so etwas wie eine japanische Sichte nicht gab und gibt - und für mich ist das keine bedauerliche Tatsache -, ist diese Brille zwangs läufig fiktiv und muss ständig neu hergestellt werden. Meine japanische Sicht ist insofern keinesfalls authentisch, trotz des Faktums, dass ich in Japan geboren und aufgewachsen bin. Meine japanische Brille ist aber kein Instrument, das man einfach in einem Laden kaufen kann. Ich kann sie auch nicht nach Laune aufsetzen oder abnehmen. Diese Brille ist durch meine Augenschmerzen entstanden und wuchs in mein Fleisch hinein, so wie mein Fleisch in die Brille hineinwuchs.*

encontrar a ravina poética que separa o idioma A e o idioma B e descer em suas profundezas. (TAWADA, 2003, p.31-32 *apud* SLAYMAKER, 2007, p.4-5)

Essa perspectiva conduz à concepção da estrangeiridade como princípio criativo. Tawada (2009, p. 84) propõe que "todos precisam descobrir sua estrangeiridade; devemos ser estrangeiros, caso contrário, não haverá integração em uma sociedade onde coexistem múltiplas diferenças". Essa afirmação desloca a noção convencional de pertencimento, ressignificando a posição do estrangeiro como agente de mediação e reconstrução cultural. Para Arens (2007, p. 59, tradução nossa), a escrita tawadiana questiona categorias literárias estabelecidas:

(...) noções de cultura, tradição, idioma, tradução, nação, gênero e identidade. Tawada usa a linguagem literária alemã de maneiras complexas, negociando um esforço para transmitir um patrimônio linguístico e cultural. Ela formula isso por meio de atos simultâneos de memória e de um envolvimento crítico com as tradições históricas e culturais japonesas e alemãs. O estilo de escrita de Tawada não configura paradigmas culturais (dados) em uma ordem presumida, mas questiona e desconstrói expectativas. Os leitores são deixados com imagens novas e reconfiguradas e com palavras, vazios e processos contínuos de transformações. Seus textos desafiam cada vez mais a categorização da literatura de acordo com as fronteiras nacionais - e não apenas as do Japão ou da Alemanha.⁷

A obra de Tawada se desvia da estrutura literária tradicional ancorada em uma identidade nacional fixa. Koiran (2011, p. 14-17) sugere que, em vez de uma organização hierárquica e genealógica da literatura, sua escrita se aproxima do conceito de rizoma formulado por Deleuze e Guattari (1977). A literatura de Tawada não segue um modelo hierárquico fixo, mas opera como um sistema interconectado que se expande em diversas direções, sem um centro definido. Koiran (2011, p. 16) aponta que a autora rompe com as limitações linguísticas e literárias convencionais, subvertendo as amarras associadas à identidade nacional. Sua produção não se restringe a uma literatura vinculada a um estado-nação ou a um cânone literário específico; pelo contrário, constitui um espaço de justaposição de referências distintas, promovendo o diálogo entre diferentes tradições e discursos.

⁷ *As a writer in Japanese and German, (and as many other contributors note) Tawada occupies an unparalleled position in the literary traditions of both cultures. Her writings in German (and Japanese) examine notions of culture, tradition, language, translation, nation, gender, and identity. Tawada uses German literary language in complex ways, negotiating an effort to transmit a linguistic and cultural heritage. She formulates this through simultaneous acts of memory and a critical engagement with the Japanese and German historical and cultural traditions. Tawada's writing style does not configure (given) cultural paradigms in an assumed order, but rather questions and deconstructs expectations. Readers are left with reconfigured, new, images, and with words, voids, and ongoing processes of transformations. Her texts increasingly challenge the categorization of literature according to national boundaries—and not only those of Japan or Germany.*

Nessa concepção, a literatura de Tawada adquire um caráter de intertextualidade dinâmica, onde suas narrativas estão constantemente em diálogo com outras obras e tradições. Arnold (2011, p. 6-7) argumenta que a escrita de Tawada desafia a leitura convencional ao deslocar o papel do leitor, incentivando-o a abandonar uma interpretação automática do texto. Segundo o autor, a estrutura linguística singular utilizada por Tawada convida à experimentação da linguagem de maneira lúdica e associativa. Ao transferir para o alemão um imaginário influenciado pela escrita ideográfica, sua obra desestabiliza a familiaridade do idioma, estimulando uma redescoberta sensorial da linguagem.

3.3. A Aventura Exofônica de Yoko Tawada como Processo Criativo

O conceito de exofonia ocupa um papel central na obra de Yoko Tawada, motivando-a a explorar essa temática em *Ekusofonii: bogo no soto e deru tabi* (2003), no qual reflete sobre seu primeiro contato com o termo. Durante um simpósio em Dacar, no Senegal, em novembro de 2002, o termo "escritor exófono" foi apresentado por Robert Stockhammer para descrever escritores que adotam uma língua estrangeira em sua produção literária. Tawada relata que, naquele evento, discutiu-se a situação linguística no Senegal, país onde muitos autores escrevem em francês, idioma herdado do período colonial. Embora o uso do francês como meio de expressão possa ser visto como uma forma de resistência ao colonialismo, também pode ser interpretado como uma busca por maior visibilidade global. Tawada, contudo, propõe uma perspectiva distinta: para ela, a exofonia transcende aspectos políticos e constitui, acima de tudo, um campo fértil para a experimentação literária. Ela enfatiza que a qualidade de uma obra não deve ser julgada com base na língua materna do autor, mas sim em sua capacidade de criar novas possibilidades expressivas. Tawada descreve a exofonia como uma escolha criativa, comparando-a a um deslocamento que desafia a relação do escritor com sua língua de origem.

Eu interpreto "exofonia" como sendo um posicionamento criativo, um conceito imbuído de um espírito de curiosidade, uma literatura que busca responder as perguntas: "Como sair da língua materna, que nos rodeia (que nos prende em suas amarras)?" e "O que fazer quando saímos de nossa língua materna?". O motivo por que se começa a escrever em uma língua que não a nossa pode ter sido, dentre outros, a colonização, ou o exílio; no entanto, se o resultado dessa mudança for uma literatura interessante, não vejo necessidade de se fazer uma distinção entre essa literatura e os textos de alguém que decidiu de livre e espontânea vontade sair de sua língua materna. (TAWADA, 2003, p. 7 *apud* DAUDT, 2019, p.33)

O depoimento de Yoko Tawada evidencia uma concepção da exofonia não apenas como um deslocamento linguístico, mas como um dispositivo estético e epistemológico que

questiona a primazia da língua materna na constituição do sujeito escritor. Para Tawada, a escrita em um idioma estrangeiro não se restringe a uma condição exílica ou a um imperativo histórico, como o legado da colonização, mas pode emergir também de uma pulsão exploratória e criativa que desafia as convenções normativas da linguagem.

Ao interrogar "como sair da língua materna?" e "o que fazer ao abandoná-la?", Tawada desloca o debate sobre a exofonia da esfera do pertencimento linguístico para a esfera da invenção literária. Essa perspectiva desestabiliza concepções essencialistas de identidade e autoria, recusando uma distinção estanque entre aqueles que adotam uma nova língua por contingência histórica e aqueles que o fazem por volição. Para a autora, o critério fundamental é a produtividade estética desse deslocamento, e não sua causalidade sociopolítica. Esse entendimento reverbera em sua prática literária, caracterizada pelo trânsito entre alemão e japonês, um movimento que permite a experimentação com as fraturas, tensões e interseções entre as línguas. Tawada concebe a exofonia não como um limite, mas como um mecanismo de produção discursiva que desestabiliza categorias fixas e potencializa novas formas de textualidade e subjetivação.

Ottmar Ette (2016, p. 318) analisa a obra de Tawada como uma resposta criativa aos desafios impostos pela globalização, destacando a maneira como sua escrita se desdobra em fluxos intercontinentais entre o arquipélago japonês e o espaço linguístico alemão. Segundo Ette (2018, p. 179), ao apropriar-se de um idioma estrangeiro e transformá-lo em instrumento literário próprio, Tawada subverte a noção de domínio linguístico e desafia a concepção de que apenas a língua materna permitiria uma expressão autêntica. A própria Tawada questiona a ideia de que um idioma deva ser considerado propriedade exclusiva de seus falantes nativos:

Na Alemanha, a maioria das pessoas não afirmaria que a língua alemã não deveria ser escrita por outros. Mas indiretamente sempre nos fazem entender que a língua tem de ser uma propriedade. Dizem, por exemplo, que não se domina tão bem uma língua estrangeira como a materna. Nota-se imediatamente que para eles o mais importante é o domínio. Na minha opinião, é supérfluo dominar uma língua. Ou se tem uma relação com ela ou não se tem. Outros dizem que somente na língua materna seria possível a alguém expressar autenticamente seus sentimentos, em uma língua estrangeira se mentiria involuntariamente. Sentem-se incomodados em sua procura pelo sentimento autêntico, quando veem sua língua sobre línguas [órgãos da fala] estrangeiras. Também há pessoas que afirmam que, em uma língua estrangeira, a infância está ausente. Mas não encontrei em nenhum outro lugar tanta infância como na língua alemã. (TAWADA, 2002, p.109 *apud* ETTE, 2018, p.178)

Yoko Tawada propõe uma reflexão crítica sobre a relação entre língua, identidade e poder, questionando a concepção tradicional de que o domínio da língua – especialmente da língua materna – seja um critério absoluto para a autenticidade da expressão e a legitimidade

do falante/escritor. Tawada se insere em um debate mais amplo sobre a relação entre subjetividade e linguagem, problematizando as hierarquias e fronteiras que se impõem sobre aqueles que transitam entre idiomas, seja por necessidade, seja por escolha estética ou intelectual.

Ela inicia destacando que, embora a sociedade alemã não defenda explicitamente que a língua alemã deva ser exclusiva de falantes nativos, há um discurso subjacente que trata a língua como uma propriedade, algo que pertence a determinados sujeitos e que deve ser dominado. Essa concepção decorre de uma tradição que associa língua e nação, vinculando identidade linguística às fronteiras geopolíticas e a um pertencimento exclusivo. A ênfase no domínio linguístico implica uma hierarquia na qual a fluência e a competência técnica são colocadas como valores centrais. Tawada, no entanto, desafia essa noção ao afirmar que ter uma relação com a língua é mais significativo do que dominá-la. Esse deslocamento da ideia de “propriedade” e “controle” para a de “relação” desestabiliza concepções tradicionais sobre pertencimento linguístico e abre espaço para uma abordagem mais fluida e criativa da linguagem, na qual a pluralidade e a contaminação são vistas como forças produtivas e não como ameaças.

Outro ponto que Tawada critica é a ideia de que apenas a língua materna permitiria uma expressão autêntica dos sentimentos, enquanto o uso de uma língua estrangeira geraria uma forma involuntária de mentira. Esse argumento, muitas vezes sustentado por uma visão essencialista da linguagem, associa autenticidade à naturalidade e à espontaneidade, ignorando que toda comunicação, em qualquer idioma, é mediada por convenções linguísticas e culturais. Dessa forma, ao questionar essa concepção, Tawada propõe uma discussão sobre a própria construção da subjetividade na linguagem: se cada língua estrutura o pensamento e a expressão de forma distinta, então migrar entre idiomas não significa um empobrecimento da comunicação, mas uma reorganização dos modos de pensar e sentir. Assim, a questão da autenticidade deixa de ser uma condição essencial e passa a ser um campo dinâmico de interação entre sujeitos e linguagens.

Por fim, ela rebate a noção de que escrever em uma língua estrangeira significaria uma ausência da infância. Em vez disso, Tawada encontra justamente na língua alemã uma experiência de infância mais intensa. Essa afirmação pode ser interpretada como uma alusão à descoberta, ao jogo e à experimentação característicos da infância – aspectos que ressurgem quando alguém aprende e se apropria de uma nova língua. Dessa maneira, Tawada não apenas ressignifica a relação entre infância e linguagem, mas também subverte a noção de que apenas a língua materna é capaz de produzir memórias afetivas e inscrições subjetivas duradouras.

O trecho, portanto, sintetiza uma das principais ideias que atravessam a obra de Tawada: a rejeição da língua como uma entidade fixa e nacionalmente delimitada, em favor de uma abordagem mais aberta, fluida e experimental. Seu pensamento desafia concepções essencialistas de identidade linguística e propõe um deslocamento das categorias tradicionais que definem a relação entre sujeito e linguagem. A língua estrangeira, longe de ser um obstáculo, torna-se um espaço de exploração e liberdade, onde o próprio ato de escrever assume um caráter de invenção constante. Tawada nos convida, assim, a considerar a linguagem não como um território a ser possuído e controlado, mas como um fluxo incessante de possibilidades expressivas.

Daudt (2019, p. 43) observa que, ao invés de simplesmente adaptar-se a um novo idioma, Yoko Tawada acolhe a "nudez da própria voz" ao operar em contextos linguísticos estrangeiros. Esse deslocamento, longe de ser um entrave, configura-se como um dispositivo criativo que reconfigura sua expressão literária. Tawada (2018b, tradução nossa), por sua vez, caracteriza a imersão em vozes desconhecidas como um processo de ajustamento corporal, sugerindo uma interdependência entre língua e corporeidade na construção do discurso.

O que você faz quando está cercado por vozes desconhecidas? Algumas pessoas tentam, consciente ou inconscientemente, adaptar sua voz ao novo ambiente. O tom e o volume são corrigidos, o novo ritmo da fala é imitado e presta-se atenção à inspiração e à expiração. Cada consoante, cada vogal e talvez até cada vírgula passa pelas células da carne e transforma a pessoa que está falando. Essa talvez seja uma das razões pelas quais os emigrantes da segunda ou terceira geração têm rostos diferentes daqueles que ficaram na terra de seus ancestrais.⁸

Yoko Tawada reflete sobre o impacto da linguagem na identidade e na corporeidade do sujeito que se desloca entre culturas. A autora sugere que a adaptação a um ambiente linguístico estrangeiro não se limita ao domínio intelectual da nova língua, mas envolve uma transformação física e sensorial profunda, que pode reverberar até a estrutura corporal dos falantes.

O trecho inicia-se com uma questão retórica que posiciona o leitor em um contexto de estranhamento linguístico. Diante da exposição a "vozes desconhecidas", algumas pessoas ajustam sua própria voz para se integrar ao novo ambiente. Esse processo não ocorre apenas

⁸ *Was macht man, wenn man von fremden Stimmen umgeben ist? Einige Menschen versuchen bewusst oder unbewusst, ihre Stimme der neuen Umgebung anzupassen. Tonhöhe und Lautstärke werden korrigiert, der neue Sprachrhythmus wird nachgeahmt und auf das Ein- und Ausatmen geachtet. Jeder Konsonant, jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma durchlaufen die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum die Emigranten in der zweiten oder dritten Generation andere Gesichter bekommen als diejenigen, die im Land der Vorfahren geblieben sind.*

de maneira racional e consciente, mas também no nível inconsciente e corporal, evidenciado na forma como o tom, o volume e o ritmo da fala são modificados. A atenção à respiração indica que o aprendizado de uma língua estrangeira envolve aspectos físicos e sensoriais, reforçando a ideia de que a voz não é apenas um veículo de comunicação, mas também um elemento constitutivo do corpo e da identidade.

A passagem sugere que a pronúncia de cada som – consoantes, vogais e até mesmo pausas e vírgulas – é filtrada pelo corpo e, ao ser incorporada, transforma o falante. Essa perspectiva dialoga com concepções fenomenológicas da linguagem, que enfatizam o aprendizado como uma experiência encarnada (*embodied experience*). Não se trata apenas de adquirir um novo código linguístico, mas de ser modificado por ele em um nível profundo, de forma que a própria fisicalidade do sujeito pode se alterar.

A conclusão do trecho apresenta uma hipótese provocativa: a de que os emigrantes da segunda ou terceira geração adquirem feições diferentes daquelas dos que permaneceram na terra de origem. Essa ideia pode ser lida metaforicamente, sugerindo que a subjetividade moldada pela nova língua e cultura reflete-se também na aparência. Mas também pode ser interpretada literalmente, remetendo a hábitos fonéticos e expressivos que poderiam influenciar a musculatura facial ao longo do tempo. A fala, ao ser modulada por novas sonoridades, poderia esculpir o corpo de formas imperceptíveis, mas significativas.

Dessa forma, Tawada apresenta uma visão radical da relação entre língua e corpo, desafiando noções essencialistas de identidade e pertencimento. Ao explorar a plasticidade do sujeito exofônico – aquele que habita uma língua estrangeira –, a autora sugere que a migração linguística não transforma apenas a mente, mas também o corpo, dissolvendo fronteiras entre o biológico e o cultural.

Ao ultrapassar as fronteiras linguísticas e culturais, Yoko Tawada não se limita a introduzir o leitor alemão à língua japonesa, mas, conforme argumentam Arndt et al. (2007, p. 170), engaja-se em um ato de "escrever no estrangeiro" do alemão. Esse procedimento não apenas exhibe uma perspectiva exógena e estranhada, mas também evidencia o deslocamento inerente à sua produção literária. Nesse sentido, Ette (2018, p. 180) argumenta que a alternância entre o japonês e o alemão, entre a língua materna e uma língua estrangeira, não apenas revela lacunas e zonas de opacidade dentro do tecido linguístico, mas demonstra que é precisamente nesses interstícios de silêncio que a literatura emerge. Como ela afirma: "No entanto, nunca vi um limite entre dois idiomas. Todo idioma forma um espaço intermediário. E o espaço entre

dois idiomas não é um espaço intermediário, mas o espaço real no qual a literatura é escrita.”⁹(tradução nossa)

Conforme argumenta Hui (2020, p. 201), a exofonia, no contexto da obra de Yoko Tawada, configura-se como um processo de metamorfose linguística, no qual a língua falada se reconfigura ao ser confrontada com um idioma estrangeiro. Nesse percurso, o falante se desvincula da fixidez da língua materna e se reinscreve nos contornos da nova língua, explorando as zonas de interseção entre corpo e linguagem, pensamento e expressão verbal, bem como entre a língua de origem e a língua adquirida. Roussel (2020, p. 163-165) complementa essa reflexão ao destacar que Tawada instaura uma profundidade semântica nas palavras a partir de suas inter-relações dentro de um mesmo sistema linguístico e no contato com outras línguas. Esse deslocamento caracteriza um "*Zwischenraum*", um espaço liminar que não se restringe a fronteiras fixas, mas que se constitui em um movimento contínuo de autotradução e transposição de sentidos.

Escrever literatura é o oposto de repetir e recombinar arbitrariamente as palavras que você ouve no dia a dia. É uma tentativa de enfrentar e confrontar a possibilidade do idioma em que você escreve. Ao fazer isso conscientemente, os traços de sua memória são altamente ativados e sua língua materna, seu estrato linguístico mais antigo, intervém para transformar o idioma atual que você usa para a criação. Quando escrevo e leio em voz alta frases em alemão, buscando o ritmo correto, minhas frases saem diferentes do alemão normal e natural. As pessoas dizem que minhas frases em alemão são muito claras e fáceis de ouvir, mas ainda assim são “incomuns” e desviantes em alguns aspectos. Não é de se admirar, pois elas são o resultado do som que eu, como um corpo individual, absorvi e acumulei ao viver neste mundo multilíngue. De nada adiantaria se eu tentasse apagar meus sotaques ou remover meus hábitos de pronúncia. Hoje, um sujeito humano é um lugar onde diferentes idiomas coexistem, transformando-se mutuamente, e não faz sentido cancelar sua coabitação e suprimir a distorção resultante. Em vez disso, buscar os próprios sotaques e o que eles provocam pode começar a ser importante para a criação literária. (TAWADA, 2003, p.90 *apud* COLLISCHONN, 2022, p. 130, tradução nossa).¹⁰

⁹ *Zwischen zwei Sprachen hingegen habe ich nie eine Grenze gesehen. Jede Sprache bildet einen Zwischenraum. Und der Raum zwischen zwei Sprachen ist kein Zwischenraum, sondern der eigentliche Raum, in dem die Literatur geschrieben wird.* Depoimento disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kleist-preis-fuerschriftstellerin-yoko-tawada-schreiben-100.html>. Acesso em 28 jan 2025.

¹⁰ *To write literature is at the opposite end from repeating and recombining arbitrarily the words that you hear on a daily basis. It is an attempt to face and confront the possibility of the language in which you write. By consciously doing so, the traces of your memory are highly activated and your mother tongue, your older linguistic stratum, intervenes to transform the actual language you use for Creation. When I write and read aloud sentences in German by searching the correct rhythm, my sentences come out differently from the usual, natural-sounding German. People say my sentences in German are very clear and easy to hear, but still they are ‘not ordinary’ and deviant in some ways. No wonder, because they are the results of the sound that I as an individual body have absorbed and accumulated by living through this multilingual world. It is of no use if I tried to delete my accents or remove my habits in utterance. Today a human subject is a place where different languages coexist by mutually transforming each other and it is meaningless to cancel their cohabitation and suppress the resulting distortion. Rather, to pursue one’s accents and what they bring about may begin to matter for one’s literary creation.*

A reflexão de Yoko Tawada acerca da escrita literária e sua relação com o idioma ressalta a dimensão criativa da linguagem enquanto processo de confronto e reconfiguração estrutural. No contexto da exofônia – a escrita em uma língua distinta da materna –, Tawada rejeita a concepção da língua como um sistema estanque e homogêneo, enfatizando que a literatura não consiste em uma mera reprodução ou recombinação de elementos lexicais usuais. Pelo contrário, a escrita literária emerge de uma interação consciente com as potencialidades do idioma, acionando estratos profundos da memória linguística e permitindo que a língua materna atue de forma transformadora sobre a língua adotada na criação.

Essa perspectiva articula-se diretamente com a experiência de Tawada enquanto escritora que transita entre o japonês e o alemão. Ela problematiza a expectativa de uma aquisição linguística pautada na busca pela “pureza” idiomática, propondo, ao contrário, um espaço de experimentação, de fricção entre sistemas linguísticos distintos. A intervenção da língua materna não é uma interferência a ser suprimida, mas um vetor essencial da criação literária. Seu alemão, descrito como “claro e fácil de ouvir, mas incomum”, não se configura como um desvio a ser corrigido, mas como um produto da corporeidade da autora e da acumulação sensível de sua trajetória multilíngue.

A dimensão sonoro-rítmica da linguagem torna-se, nessa perspectiva, um elemento estruturante da escrita. O idioma de Tawada não limita-se a um sistema de signos arbitrários, mas assume uma materialidade fonética que se reconfigura de acordo com as experiências subjetivas da autora. Essa movimentação da norma linguística opera na construção de um estilo singular, que escapa aos padrões da língua normativa, mas se investe de novos sentidos e expressividades.

Ao propor que o sujeito contemporâneo constitui-se como um espaço de coexistência e transformação linguística, Tawada rejeita a concepção monolíngue da identidade e afirma a potência criativa do contato interlinguístico. Em um mundo atravessado por deslocamentos e trânsitos culturais, a tentativa de suprimir essa pluralidade – seja por meio da padronização fonética, seja pela erradicação de traços linguísticos minoritários – consiste em um anacronismo. Ao contrário, é precisamente na exploração dessas “distorções” e contaminações entre idiomas que reside o potencial criativo da literatura exofônica.

Assim, a reflexão de Tawada sugere que a escrita em uma língua estrangeira não deve ser concebida como um processo de mimetização ou assimilação de normas, mas como uma prática de reinvenção e de ressignificação do idioma. O escritor exofônico não apenas adquire uma nova língua, mas a reinscreve em sua subjetividade, transformando-a a partir das suas próprias experiências e marcas culturais. Desse modo, a literatura assume um papel de

resistência contra as fronteiras linguísticas fixas e se afirma enquanto testemunho da dinamicidade e da permeabilidade da linguagem na experiência humana.

A obra de Yoko Tawada inscreve-se em um processo contínuo de transgressão das fronteiras linguísticas e culturais, desafiando concepções essencialistas sobre identidade e pertencimento. Sua trajetória revela um itinerário marcado pela investigação de novas possibilidades expressivas e pela recusa das categorias fixas que restringem a literatura a delimitações monolíngues ou nacionalmente circunscritas. Em sua produção, Tawada tensiona a relação entre idioma e subjetividade, tomando a exofonia não apenas como um princípio criativo, mas como uma estratégia de resistência à homogeneização cultural e à fixidez das estruturas de significado.

A escrita em uma língua estrangeira, no caso de Tawada, transcende a instrumentalidade comunicativa ou qualquer condicionamento histórico, configurando-se como um espaço de experimentação estética e epistemológica. Sua relação com o alemão e o japonês não se baseia na busca por uma fluência normativa nem na adaptação a padrões estabelecidos, mas sim na exploração dos interstícios e das fraturas entre os sistemas linguísticos. Nesse sentido, sua produção literária opera em um limiar interlinguístico, subvertendo hierarquias discursivas e problematizando as noções convencionais de domínio e pertencimento linguístico.

Ao refletir sobre sua própria experiência linguística, Tawada desconstrói a concepção de que o domínio pleno de um idioma seja um requisito para a autenticidade expressiva. Em sua abordagem, a relação com a língua é compreendida como um processo dinâmico e fluido, no qual as diferentes línguas atravessam-se e transformam-se mutuamente. Essa perspectiva desestabiliza a primazia da língua materna como veículo exclusivo da expressão legítima, deslocando o foco para a plasticidade da linguagem e para a possibilidade de sua contínua resignificação.

A análise desenvolvida ao longo deste capítulo demonstrou que a escrita de Tawada estrutura-se a partir de um deslocamento incessante, tanto no nível linguístico quanto cultural. Seu trânsito entre diferentes sistemas discursivos evidencia a exofonia como um dispositivo crítico que não apenas reconfigura a linguagem, mas também desafia categorias identitárias enraizadas. Tawada não concebe a literatura como um meio de consolidação de fronteiras, mas como um espaço de invenção, onde a linguagem metamorfoseia-se em um organismo instável e permanentemente em transformação. Seu trabalho, assim, inscreve-se em um horizonte de abertura, convocando o leitor a experimentar a linguagem como um espaço intermediário de deslocamento, negociação e recriação contínua.

4. FRAGMENTAÇÃO E FLUXO: A COMPOSIÇÃO ESTRUTURAL DE *SCHWAGER IN BORDEAUX*

A literatura de Yoko Tawada configura-se como um espaço de experimentação linguística e epistemológica que desestabiliza concepções fixas de identidade e pertencimento. Sua escrita apropria-se da estrangeiridade não como um entrave, mas como um dispositivo criativo que potencializa a emergência de novas formas de expressão e de percepção da linguagem. Ao transitar entre o alemão e o japonês, Tawada instaura um campo de ressignificação no qual a língua torna-se um organismo dinâmico, sujeito a deslocamentos e reconfigurações constantes. A exofonia, nesse sentido, não reduz-se a um efeito estilístico, mas opera como um princípio estruturante de sua poética, refletindo-se tanto na materialidade de sua escrita quanto na construção de subjetividades móveis e instáveis.

Nesse horizonte conceitual, *Schwager in Bordeaux* emerge como um exemplo paradigmático da abordagem literária de Tawada. A estrutura fragmentária do romance e sua construção imagética conferem à obra um caráter que extrapola a linearidade narrativa tradicional, instaurando um jogo de sentidos que desafia categorias convencionais de representação. A poética do deslocamento, central à escrita de Tawada, é aqui incorporada de forma material, convocando o leitor a experienciar a linguagem como um espaço de negociação e metamorfose.

4.1. Características gerais de *Schwager in Bordeaux*

Conforme discutido no capítulo precedente, Yoko Tawada publica obras tanto em língua alemã quanto em língua japonesa, podendo ou não ser responsável pela tradução de seus próprios textos. Seu segundo romance publicado na Alemanha foi originalmente redigido em alemão e, posteriormente, a autora produziu uma versão em japonês (SAITO, 2010, p. 525). A obra, intitulada *Schwager in Bordeaux*, foi lançada na Alemanha em 2008 e no Japão, sob o título *ボルドーの義兄/Bordo no gikei*, em 2009.

A narrativa do romance centra-se em Yuna, uma jovem japonesa residente em Hamburgo. Após várias tentativas frustradas de aprender francês, sua amiga francesa, Renée, menciona Maurice, seu cunhado e escritor renomado, que vive em Bordeaux e está prestes a viajar para o Vietnã com o intuito de preparar seu novo romance. Renée sugere que Yuna se hospede na casa de Maurice e aproveite a estadia para frequentar um curso de francês na cidade enquanto ele estiver ausente.

Os eventos narrativos da obra são relativamente escassos: Yuna viaja a Bordeaux, onde encontra Maurice; juntos, vão a um restaurante e, em seguida, dirigem-se à residência dele. Maurice logo parte para sua viagem, mas retorna brevemente ao perceber que esqueceu seu passaporte em casa. Posteriormente, Yuna visita uma piscina pública, onde tem seu dicionário de francês-alemão furtado. Embora a trama central pareça simples, o romance estrutura-se como uma colagem de memórias e interações com personagens secundários, o que contribui para uma construção textual marcada pela fluidez e pelo deslocamento.

Na contracapa da segunda edição do romance, publicada em 2011, há um excerto do jornal *Stuttgarter Nachrichten* que sugere que a obra não se configura como um relato de viagem, mas sim como um livro de saudade e lembranças. Outro trecho, extraído do periódico *Rheinischer Merkur*, refere-se ao romance como um *Zauberbuch* (livro mágico), destacando que sua construção se dá por meio de um jogo linguístico delicado e expressivo.

Um aspecto formal significativo da obra é sua diagramação. Cada parágrafo inicia-se com um caractere chinês - totalizando 277 caracteres ao longo do texto -, funcionando como um resumo sintético do conteúdo subsequente. Vale lembrar que os kanjis, caracteres empregados na escrita japonesa, têm sua origem na escrita chinesa. Esse recurso estilístico sugere um processo de condensação do significado no ideograma, que se desdobra posteriormente na língua alemã. Na versão japonesa da obra, a fim de preservar o efeito de estranhamento, Tawada optou por manter os caracteres que introduzem o parágrafo, porém, esses caracteres aparecem sempre espelhados. Esse recurso provoca um impacto singular no leitor japonês, pois, embora os caracteres sejam familiares, sua disposição invertida desafia as convenções de leitura e gera um efeito de deslocamento perceptivo. Além disso, há uma diferença estrutural entre as versões física e digital da obra: enquanto a versão impressa mantém a estrutura contínua do texto, a versão eletrônica apresenta uma divisão em onze capítulos. O primeiro capítulo intitula-se *Anfang* (início), e os subsequentes são organizados sob a seguinte lógica: 壳 – 雪: *Momento*; 写 – 香: *Momento 2*; 雄 – 今: *Momento 3*; 記 – 壁: *Momento 4*; 精 – 議: *Momento 5*; 攻 – 詩: *Momento 6*; 蔑 – 靈: *Momento 7*; 声 – 叩: *Momento 8*; 汗 – 頭: *Momento 9* e 空 – 汝: *Momento 10*. Em cada instância, o primeiro caractere do título antecipa a temática do parágrafo subsequente, enquanto o segundo caractere corresponde invariavelmente ao último caractere que introduz o parágrafo final do capítulo, funcionando, assim, como uma representação do início e do término da unidade textual.

A inserção sistemática de caracteres chineses, apropriados pela escrita japonesa, constitui um dos mais notáveis dispositivos estruturais da obra, desafiando a noção

essencialista de pureza linguística e amplificando o efeito de estranhamento para o leitor germanófono. Esses caracteres, ao precederem a exposição textual, instauram um mecanismo de condensamento semântico, antecipação interpretativa e subsequente desdobramento do significado.

A escolha por essa materialidade linguística tensiona a aparente estabilidade da língua alemã ao introduzir um elemento grafemático exógeno, promovendo um deslocamento na experiência do leitor. Tawada subverte o pressuposto da autossuficiência dos sistemas linguísticos, evidenciando a natureza permeável das línguas e, ao mesmo tempo, instaurando uma poética da interlingualidade. Dessa forma, a obra não apenas tematiza o hibridismo linguístico, mas o incorpora como estratégia textual.

A presença desses caracteres, ao mesmo tempo que os aproxima da função de paratextos microtextuais, insere um grau de opacidade e resistência interpretativa, particularmente para o leitor não familiarizado com o sistema logográfico sino-japonês. Essa opacidade implica um desvio na expectativa de legibilidade e compreensão imediata, forçando o leitor a experienciar um estado de estrangeiridade similar ao da protagonista Yuna, cujo percurso é marcado por atravessamentos linguísticos e culturais.

Na versão japonesa do romance, a inversão especular dos caracteres reconfigura o efeito de estranhamento ao deslocá-lo para um público que, a princípio, possuiria familiaridade com esses elementos. Tawada, ao subverter a orientação convencional da escrita japonesa, desestabiliza as convenções de legibilidade e instaura um jogo de reconhecimento e alteridade. A escolha pela inversão dos caracteres enfatiza não apenas a materialidade do signo, mas também a impossibilidade de um ancoramento linguístico estável, reforçando a fluidez e a instabilidade como princípios estruturantes da obra.

Ademais, essa estratégia formal dialoga com a fragmentação narrativa, na medida em que cada caractere sintetiza e antecipa o conteúdo subsequente, funcionando como unidade metonímica do texto. A fragmentação textual e a interação entre signos logográficos e o discurso alfabético não apenas desestabilizam a linearidade da leitura, mas também reforçam a ideia de que a experiência linguística é, em si, um processo dinâmico de negociação e resignificação.

Adicionalmente, ao longo do romance, encontram-se caracteres estilizados e coloridos, dispostos em páginas inteiras, que funcionam como elementos gráficos ou ilustrações, ampliando a dimensão visual e experimental da obra.



Figura 1: Caractere em uma página do romance *Schwager in Bordeaux*. (TAWADA, Yoko. 2011, p.25.)

A configuração formal e estrutural de *Schwager in Bordeaux* ultrapassa a linearidade narrativa convencional, instaurando um campo de experimentação que reverbera diretamente nos temas centrais da obra. A justaposição de kanjis ao texto alemão, a diferenciação entre as versões impressa e digital e a inserção de elementos gráficos ressaltam a centralidade do deslocamento e da instabilidade no processo de leitura. Esses recursos não apenas conferem dinamismo à narrativa, mas também tensionam questões fundamentais ligadas à identidade, à linguagem e à experiência do estrangeiro.

Ao organizar a narrativa como uma composição fragmentária de memórias e interações descontínuas, Tawada evidencia a fluidez como princípio estruturante do texto, em sintonia com as noções de identidade líquida e desestabilização interpretativa que serão exploradas no capítulo subsequente. O percurso de Yuna – uma japonesa que, no esforço de aprender francês, se desloca a Bordeaux e vivencia essa experiência mediada por uma língua que não é sua materna – materializa essa transitoriedade linguística e cultural. A protagonista situa-se em um espaço liminar, não apenas geográfico, mas também epistemológico, onde as fronteiras entre idiomas, referenciais identitários e convenções narrativas tornam-se porosas e instáveis.

Ademais, a própria materialidade da linguagem na obra reflete os processos de desmaterialização e rematerialização examinados por Roussel (2020). Os caracteres chineses que precedem cada parágrafo sintetizam visualmente seu conteúdo subsequente, instaurando um mecanismo de antecipação e desconstrução do sentido. Tal procedimento reforça o efeito de estranhamento e a disrupção da estabilidade linguística, permitindo que a narrativa se construa a partir da hibridez e da multiplicidade interpretativa.

A disposição gráfica e a estrutura fragmentada de *Schwager in Bordeaux* não apenas antecipam, mas também aprofundam os temas abordados no capítulo seguinte, como a dissolução das identidades fixas, a água enquanto metáfora da fluidez e a complexidade dos processos tradutórios. A obra de Tawada, ao testar os limites da forma literária, instaura uma poética do deslocamento que desestabiliza a linearidade convencional e amplia os regimes de significação. Assim, o romance se configura como um espaço de trânsito e transformação, onde linguagem, identidade e memória interconectam-se de maneira dinâmica e instável, preparando o terreno para a análise desses aspectos no próximo capítulo.

4.2. Entre Fragmentação e Reconfiguração: Diferentes Perspectivas sobre *Schwager in Bordeaux*

O romance em questão pode ser analisado sob múltiplas perspectivas teóricas. Roussel (2020), por exemplo, examina como Tawada opera a desmaterialização e a rematerialização da linguagem na obra. A desmaterialização, segundo a autora (*Ibid.*, p. 166-167), manifesta-se nas experiências de morte, desorientação e deslocamento da protagonista, simbolizando o questionamento e a dissolução de identidades fixas. Esse processo sugere uma identidade fluida, desvinculada de marcadores tradicionais como nacionalidade e idioma. A imagem recorrente da água no romance atua como metáfora das memórias fragmentadas do protagonista e da instabilidade identitária, apontando para sua possível reconfiguração. A rematerialização, por sua vez, refere-se à reconstrução não convencional da linguagem e da identidade (*Ibid.*, p. 170-171). Esse mecanismo promove a libertação da subjetividade das restrições normativas, subvertendo convenções e instaurando um efeito de estranhamento.

Genz (2011) introduz o conceito de *inexistente Bezugssysteme* (sistemas de referência inexistentes), que se traduzem em interrupções e reversões deliberadas das estruturas convencionais nas quais os leitores normalmente apoiam-se para interpretar um texto, desafiando suas expectativas. A autora (*Ibid.*, p. 63) exemplifica essa estratégia pela manipulação de elementos como títulos, relações entre personagens e estruturas narrativas. De modo semelhante, observa-se esse princípio na disposição gráfica do romance, em que caracteres chineses precedem o texto em alemão, desafiando a hierarquia tradicional entre original e tradução. A organização temporal e espacial da obra também contribui para a desestabilização interpretativa.

Bandhauer (2016) enfoca a simbologia da água no romance, argumentando que esse elemento, recorrente na obra de Tawada, representa transformação e fluidez. A autora destaca

que a própria constituição do corpo humano, majoritariamente composta por água, reforça a noção de metamorfose. No contato com uma língua estrangeira, o corpo experimenta alterações para acomodar novos fonemas. Assim, a água se contrapõe a elementos sólidos, nomeáveis e fixos, funcionando como metáfora do 'Outro' dentro das dicotomias tradicionais. No universo literário de Tawada, a água converte-se em um símbolo central da poética do estrangeiro e do desconhecido, articulando-se à dissolução, mudança, renovação e transgressão de fronteiras.

A professora Brett de Bary (2020, p. 17) reflete sobre o caráter tradutório intrínseco às obras *Borudō no Gikei* e *Schwager in Bordeaux*, retomando o conceito de "dupla tradução" de Yumiko Saitō (2010). Esse conceito capta os movimentos reversíveis e os espelhamentos entre as duas novelas. Saitō (*Ibid.*) investiga o processo tradutório que se inicia com os caracteres chineses, os quais se desarticulam na língua alemã antes de serem retraduzidos para o japonês. Por meio da dupla tradução, Tawada libera a palavra de seu significado imediato, promovendo uma rearticulação semântica que remete ao inconsciente. Ao privilegiar a sonoridade e a forma das palavras em detrimento de seu significado literal, a autora produz um efeito de desestabilização linguística (*Ibid.*, p. 532). Nesse sentido, Bary (2020) discute o tropo da ambidestria e do multidirecional, ressaltando a interação entre linguagem e imagem e as suas respectivas estruturas de significado, que, embora distintas, se interconectam.

Michel (2012) examina a percepção de estrangeiridade da protagonista Yuna, ressaltando a intensificação de sua sensibilidade aos sons do ambiente. Esse aspecto conduz a uma análise aprofundada da língua alemã e de sua apropriação pela personagem.

Nakagawa (2010) investiga o papel mediador de Yuna, destacando que sua origem em um país que nunca foi colonizado insere uma camada complexa à sua experiência na Europa. A personagem oscila entre a sedução pelo Velho Continente e o desejo de assimilação, ao mesmo tempo em que experimenta uma alienação que impede sua plena integração. Para o autor (*Ibid.*, p. 651), Yuna encarna simultaneamente uma figura disruptiva e um produto do anseio europeu pelo Oriente.

A partir dessas leituras, evidencia-se a centralidade de temas como o estranhamento, a simbolização da água, a dimensão tradutória, as metamorfoses identitárias, o colonialismo e, sobretudo, a linguagem na construção da obra *Schwager in Bordeaux*.

A fluidez identitária, a fragmentação memorialística, o deslocamento geográfico e a instabilidade linguística, analisados no capítulo anterior, não apenas permeiam os temas centrais de *Schwager in Bordeaux*, mas também estruturam sua arquitetura narrativa. A maneira como Yoko Tawada constrói a trajetória da protagonista Yuna, por meio de uma

oscilação entre diferentes temporalidades e espacialidades, reflete formalmente as dinâmicas de desestabilização e reconfiguração identitária abordadas na obra.

A narrativa incorpora a fragmentação como um mecanismo estrutural que reforça a fluidez da identidade da personagem. A ausência de linearidade cronológica e a justaposição de diferentes contextos geográficos não limitam-se a um recurso estilístico, mas instauram um efeito de desorientação interpretativa. O conceito de *inexistente Bezugssysteme* (sistemas de referência inexistentes), conforme proposto por Genz (2011), é particularmente relevante para compreender esse processo, uma vez que a narrativa rompe com padrões estabelecidos, deslocando os marcos de familiaridade do leitor e exigindo um constante esforço de reconstrução dos eventos. Nesse sentido, a própria estrutura da obra se configura como uma metáfora do deslocamento e da incerteza que caracterizam a experiência da protagonista.

Além disso, a interseção entre linguagem e estrutura narrativa, destacada por Roussel (2020) e Brett de Bary (2020), evidencia a complexidade do romance. A inserção de caracteres chineses antes do texto em alemão e a mobilização da "dupla tradução", conforme discutida por Yumiko Saitō (2010), não apenas problematizam a relação entre original e tradução, mas desarticulam hierarquias linguísticas, instaurando um espaço textual híbrido. Essa configuração reflete o processo de desestabilização semântica característico da poética de Tawada e potencializa a construção de um universo narrativo que resiste à fixação de significados unívocos.

A espacialidade do romance, por sua vez, reafirma esse movimento de dissolução e recomposição. A sucessão de cenários — Vancouver, Osaka, Bruxelas, Hamburgo, Paris e Bordeaux — não apenas reforça o caráter transnacional da obra, mas inscreve a identidade da protagonista em um contínuo trânsito entre fronteiras culturais e linguísticas. O fato de que Bordeaux, a cidade que dá título ao romance, ocupa um espaço marginal na narrativa acentua a recusa da fixidez, deslocando o centro de gravidade da obra para uma configuração narrativa em permanente movimento.

Portanto, a estrutura de *Schwager in Bordeaux* não opera como um mero suporte dos temas abordados, mas como um elemento constitutivo da experiência de leitura, promovendo uma interação ativa entre forma e conteúdo. A fragmentação temporal, a dispersão espacial e a hibridez linguística não apenas traduzem a fluidez identitária da protagonista, mas instauram um modelo narrativo que desafia as convenções do romance tradicional e propõe novas formas de articular subjetividade, deslocamento e tradução.

4.3. Fluxos da Memória: A Estrutura Narrativa de *Schwager in Bordeaux*

O romance apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa, centrando-se na trajetória de Yuna como protagonista. A narrativa conduz o leitor por diferentes períodos da vida da personagem, articulando acontecimentos do presente que catalisam recordações de sua infância em Osaka até sua vida adulta em Hamburgo. A estrutura temporal da obra pode ser representada por uma linha cronológica que organiza os eventos ao longo dos capítulos, conforme a divisão presente na versão digital do romance.

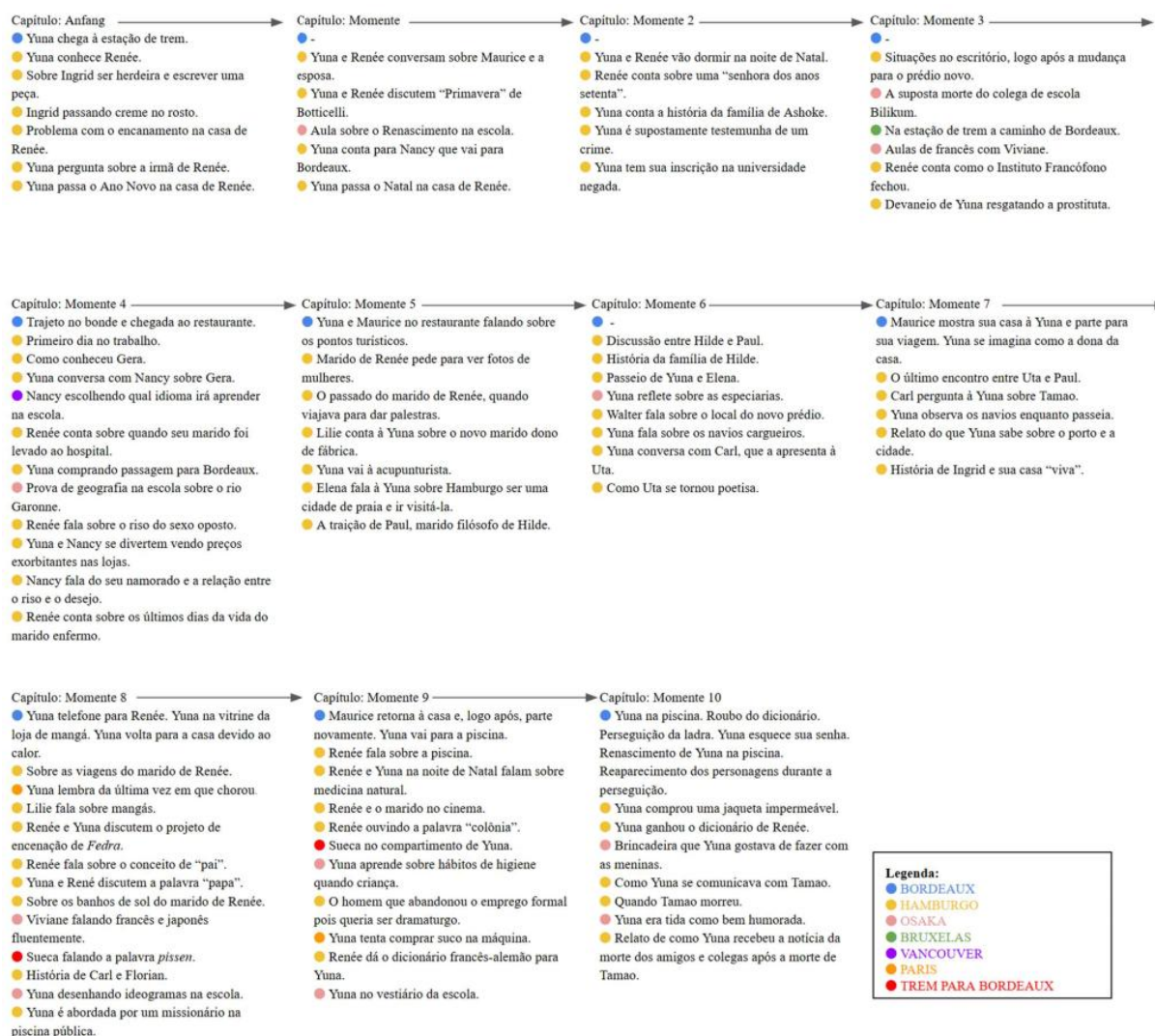


Figura 2: Linha cronológica do romance *Schwager in Bordeaux*

A diegese desenvolve-se em seis cidades distintas (Vancouver, Osaka, Bruxelas, Hamburgo, Paris e Bordeaux), além de incluir uma viagem de trem que conduz Yuna de Hamburgo a Bordeaux, com uma parada em Bruxelas. Notavelmente, a cidade que dá título à obra serve de cenário para uma fração relativamente reduzida dos eventos narrados, ao passo

que a maior parte da trama transcorre na cidade hanseática de Hamburgo. Considerando a extensão textual, o segmento ambientado em Bordeaux corresponde a apenas 23,5% do total do romance.

É pertinente observar como a estrutura fragmentada da narrativa não apenas reflete a identidade da protagonista, mas também incorpora um dinamismo que evoca a fluidez das águas—um movimento incessante, marcado por avanços e refluxos. No primeiro capítulo do romance, observa-se uma estrutura narrativa não linear, em que a protagonista, Yuna, inicia sua jornada na estação de trem de Bordeaux. A partir desse ponto, sua memória desencadeia uma série de recordações interligadas. Primeiramente, ela se recorda do Natal do ano anterior, passado na casa de Renée, o que a leva a recordar sua penúltima visita à amiga francesa, ocasião em que expressou seu desejo de aprender francês. Esse episódio, por sua vez, evoca o momento em que conheceu Renée em Hamburgo, reminiscência que a conduz à lembrança de sua amiga Ingrid, que herdara uma casa e desistira de escrever uma peça teatral.

A narrativa retorna então ao encontro inicial entre Yuna e Renée, no qual a protagonista recorda um incidente em que a amiga francesa maltratou um trabalhador que cruzara seu caminho. Esse evento remete Yuna a outra situação análoga, na qual Renée tratou com desdém um encanador que prestava serviços em sua residência. Na sequência, Yuna revisita um debate que teve com Renée sobre termos de parentesco em japonês, discussão que leva à menção de Maurice. Esse momento desperta em Yuna a recordação de antigos projetos de escrita e a transporta a uma argumentação anterior com Renée sobre o conceito de "sucesso" no campo literário. Esse embate conduz a uma discussão mais ampla sobre religião e a Renascença, que, por sua vez, desperta em Yuna uma frustração intensa, levando-a a redigir múltiplas versões de uma carta para Renée, na tentativa de esclarecer melhor seu ponto de vista, já que não conseguiu expressar-se adequadamente no calor da discussão.

Posteriormente, Renée convida Yuna para um café e menciona brevemente sua demissão do instituto francófono que dirigia. Aproveitando a oportunidade, Yuna busca mais informações sobre o misterioso cunhado de Renée. A amiga, então, revela as circunstâncias que levaram Maurice a se tornar um escritor de renome e narra a disputa que teve com ele. Intrigada pelo uso do termo "cunhado", Yuna descobre, posteriormente, que essa palavra também designava, em determinados contextos históricos, o cocheiro responsável pela entrega de correspondências. Essa descoberta a leva a evocar a primeira vez em que utilizou o termo, durante uma conversa com sua amiga Nancy sobre a viagem a Bordeaux. Essa recordação, por sua vez, remete Yuna a outro episódio: a aprendizagem da palavra "*Kurreif*", ensinada por uma contadora do escritório onde trabalhava, que desapareceu repentinamente do emprego.

A narrativa retorna, então, ao diálogo entre Yuna e Nancy sobre Renée, para quem Yuna não consegue encontrar um termo relacional adequado. Por fim, a protagonista revisita a cena do Natal passado na casa de Renée, encerrando, assim, esse ciclo de rememorações interligadas no capítulo que abre o romance.

A estrutura narrativa do romance configura-se como um dispositivo de evocação fragmentária e não linear, cuja dinâmica remissiva se assemelha ao fluxo ininterrupto das águas. O tempo diegético não se desenvolve segundo uma progressão cronológica convencional, mas é estruturado a partir de um encadeamento associativo de memórias, em que eventos passados emergem e se ressignificam conforme o fluxo da consciência da protagonista.

Tal mecanismo remete à lógica dos movimentos aquáticos, que não obedecem a uma trajetória fixa, mas oscilam, retrocedem e avançam, em uma alternância constante entre repetição e variação. A memória, nesse contexto, não opera como um registro estático do passado, mas como um processo dinâmico e fluido, no qual lembranças se sobrepõem, dialogam entre si e são continuamente reelaboradas. Assim como as correntes marítimas transportam sedimentos de um ponto a outro, reorganizando o leito oceânico, a narrativa desloca e redistribui os fragmentos da experiência da protagonista, estabelecendo redes de significação móveis e instáveis.

A recorrência de determinados episódios, longe de configurar um simples retorno a um ponto anterior, instaura um regime de circularidade temporal que subverte as noções convencionais de causalidade e progressão narrativa. O que se reinscreve na memória não é idêntico ao que fora anteriormente lembrado, mas uma versão deslocada, filtrada pelo presente da enunciação e modificada pela experiência subsequente. Dessa forma, a identidade da protagonista não apresenta-se como uma entidade fixa e coesa, mas como uma construção rizomática, moldada pela interação contínua entre recordações em trânsito e camadas sucessivas de interpretação.

Os personagens centrais da narrativa incluem Yuna, a protagonista, bem como Renée e Maurice. Entretanto, as memórias evocadas por Yuna expandem o quadro narrativo ao abarcar uma variedade de figuras que marcaram sua trajetória. Entre elas, destacam-se seu falecido gato Tamao; os amigos de Hamburgo Ingrid, Nancy, Elena, Lilie, Hilde, Paul, Carl e Ute; sua antiga professora de francês, Viviane; os colegas de trabalho Walter e Gera; os amigos de infância Ashoke e Biikun; além do falecido marido de Renée, cujo nome permanece não mencionado. Essas figuras, ao emergirem na narrativa por meio de associações e reminiscências, reforçam a tessitura fragmentária da obra, contribuindo para a configuração de um universo ficcional em que o passado e o presente se entrelaçam incessantemente.

Esse modelo narrativo, ao recusar a linearidade tradicional, convoca o leitor a uma postura ativa, exigindo que ele navegue pelas diferentes instâncias temporais e articule as conexões sutis que permeiam a estrutura da obra. Como a água, que não apenas reflete, mas também refrata e transforma aquilo que nela se inscreve, a narrativa opera por meio de refrações temporais e deslocamentos que desafiam uma apreensão unívoca dos eventos representados.

5. A POÉTICA DO ESTRANHAMENTO: BARTHES, DERRIDA, FLUSSER E ETTE EM DIÁLOGO COM *Schwager in Bordeaux*

A fragmentação estrutural e a fluidez linguística examinadas no capítulo anterior evidenciam como *Schwager in Bordeaux* tensiona categorias narrativas e identitárias, instaurando um regime discursivo que desestabiliza a linearidade e a univocidade do sentido. A escrita de Yoko Tawada não apenas tematiza o deslocamento e a estrangeiridade, mas os incorpora em sua própria matriz formal, convertendo a instabilidade semântica e a transitoriedade linguística em princípios estruturantes da narrativa. Esse procedimento estético-teórico alinha sua obra às discussões contemporâneas sobre a materialidade textual e a participação do leitor na construção de sentido.

Nesse panorama, a interseção entre a literatura de Tawada e os postulados críticos de Roland Barthes, Jacques Derrida, Vilém Flusser e Ottmar Ette emerge como um eixo fundamental para aprofundar a leitura do romance. Barthes, notório por sua problematização da fixidez do signo e pela concepção de um texto plural e performativo, fornece uma estrutura analítica privilegiada para compreender os mecanismos discursivos operados pela autora. Derrida, por sua vez, ao investigar o monolinguismo e a impossibilidade de uma posse plena da língua, oferece uma perspectiva essencial para analisar a fragmentação linguística e a identidade deslocada da protagonista. A abordagem de Flusser sobre a relação entre língua e realidade permite compreender como a linguagem não apenas traduz, mas constitui e reconfigura a percepção do mundo em *Schwager in Bordeaux*. Finalmente, o conceito de *EscreverEntreMundos* formulado por Ette insere a obra de Tawada no contexto de uma literatura translinguística e transareal, deslocando as fronteiras entre línguas, culturas e identidades.

Este capítulo propõe-se a examinar *Schwager in Bordeaux* sob essa lente teórica ampla, explorando como a escrita tawadiana dialoga com a pluralidade textual, a performatividade linguística, a desconstrução das estruturas normativas de significação e a relação intrínseca entre língua, subjetividade e pertencimento.

5.1. *Schwager in Bordeaux* sob o Prisma Barthesiano: Texto, Sentido e Performatividade

Em diversos trabalhos acadêmicos, observa-se uma recorrente aproximação entre a obra de Yoko Tawada e a teoria crítica de Roland Barthes. Durante sua formação na Universidade de Hamburgo, entre 1986 e 1987, Tawada teve seu primeiro contato com o pensamento do filósofo francês por meio da disciplina ministrada por Sigrid Weigel. O curso contemplava

obras que estabelecem diálogos notáveis com sua produção literária, como *O Império dos Signos*, de Barthes (2007); *Des Chinoises*, de Julia Kristeva (2005); *Orientalismo*, de Edward W. Said (2007); e *A Conquista da América*, de Tzvetan Todorov (2019) (TAWADA, 2016). Ervedosa (2016) sugere, inclusive, que o livro de ensaios *Talisman*, de Tawada, pode ser lido como uma continuidade pós-colonial de *O Império dos Signos*.

Em *Grau Zero da Escrita* (2002), Roland Barthes elabora o conceito de "texto escrito" a partir da noção de "texto de escritura" (*écriture*). Diferenciando *écriture* de categorias convencionais como estilo e linguagem, Barthes enfatiza que esse conceito não se restringe ao mero ato de escrever, mas constitui um sistema estruturado de escolhas que moldam a configuração textual. Esse sistema abrange não apenas o conteúdo, mas também a forma, o tom, o ritmo e a organização estrutural da obra. Nessa perspectiva, o "texto escrito" transcende a função de simples transmissão de uma mensagem para se configurar como um espaço de significação dinâmica e plural, no qual o autor não detém controle absoluto sobre os sentidos possíveis. A abertura desse tipo de texto permite que o leitor atue de forma ativa na interpretação, colaborando na construção e na multiplicação de significados.

As obras de Yoko Tawada podem ser compreendidas sob essa chave de leitura, na medida em que demandam um engajamento hermenêutico aprofundado, permitindo a participação ativa do leitor na geração de significados. Esse processo dialógico alinha-se à concepção barthesiana de texto "escrito", entendido como um espaço semiótico aberto, no qual a interpretação não esgota-se em uma única narrativa ou sentido fixo.

Em *Schwager in Bordeaux*, Yoko Tawada constroi um texto que se abre a múltiplas camadas de interpretação, inclusive desde o próprio título. O termo "*Schwager*", que significa "cunhado" em alemão, suscita uma confusão proposital com "*schwanger*" (grávida), um equívoco que não apenas apresenta-se ao leitor, mas é também explorado e reiterado ao longo da narrativa. Essa ambivalência lexical instaura um jogo semântico que ressignifica continuamente a obra.

A formulação *Schwanger in Bordeaux* poderia, de fato, constituir um título alternativo igualmente sugestivo, possivelmente até mais chamativo do que "Cunhado em Bordeaux", cuja literalidade pode soar estranha a ouvidos não familiarizados com as nuances da língua alemã. Essa polissemia não se restringe ao nível lexical, mas inscreve-se na própria estrutura do romance, operando como um dispositivo literário que desafia a fixidez dos significados.

Embora não haja no romance uma personagem explicitamente grávida, a cena final adquire uma conotação simbólica que dialoga com a ideia de gestação e renascimento. No desfecho, Yuna mergulha em uma piscina pública em Bordeaux, e essa imersão remete a uma

experiência liminar de transformação. O elemento aquático, recorrente na literatura como metáfora do nascimento e da regeneração, potencializa o caráter simbólico desse instante, reforçando a maleabilidade dos sentidos que perpassam toda a obra.

Eles surgiram inesperadamente. Yuna tinha apenas sete anos de idade, e brincava com as palmas das mãos enrugadas pela água. De repente, uma sombra se aproximou da cabeça de Yuna e a empurrou com força para baixo da água. Outra sombra apareceu na água, agarrou seu tornozelo e o puxou para cima. O corpo de Yuna ficou na vertical dentro da água. (...) Ela acordou. Seu nariz ardia, seus olhos estavam pegajosos e sua garganta estava fechada. Ela se esforçou para recuperar o fôlego, mas nada disso a incomodava. Sentiu que havia em sua cabeça um novo espaço, sem temperatura, para onde poderia se refugiar.¹¹ (TAWADA, 2011, p.190-192, tradução nossa)

Embora a narrativa não apresente uma gestação literal, o romance inscreve simbolicamente o nascimento de Yuna em um contexto europeu, instaurando um processo de (re)configuração identitária que se desenvolve ao longo da obra.

Por outro lado, as relações familiares emergem como um eixo temático central, embora envoltas em uma complexidade que desafia leituras unívocas. A dinâmica entre Yuna e Renée, por exemplo, oscila entre um vínculo que, em determinados momentos, configura-se como uma amizade convencional e, em outros, sugere uma proximidade mais íntima. De igual modo, o relacionamento entre o cunhado e Renée permanece ambíguo, mesmo diante das tentativas reiteradas de Yuna de esclarecer essa conexão por meio de indagações direcionadas à senhora francesa. A opacidade dessas relações exige do leitor um esforço hermenêutico, deslocando-o de uma posição passiva para um papel ativo na construção de sentido.

Nesse sentido, Barthes (1980, p. 11-12) apresenta um conceito que se articula diretamente com as estratégias narrativas de Tawada, como se observa no seguinte excerto:

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva (...). Jakobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. Em nossa língua francesa (e esses são exemplos grosseiros), vejo-me adstrito a colocar-me primeiramente como sujeito, antes de enunciar a ação que, desde então, será apenas meu atributo: o que faço não é mais do que a consequência e a consecução do que sou; da mesma maneira, sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao *tu*, quer ao *vous*; o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua

¹¹ *Sie kamen unerwartet. Yuna war erst sieben Jahre alt, produzierte Wasserfalten zwischen beiden Handflächen und spielte damit. Plötzlich stürzte sich ein Schatten auf Yunas Kopf und drückte ihn mit Gewalt unter Wasser. Ein weiterer Schatten tauchte im Wasser auf, griff ihr Fußgelenk, zog es hoch. Yunas Körper drehte sich im Wasser senkrecht um. (...) Sie wachte auf. Die Nase brannte, die Augen waren klebrig und der Hals war zu, mühsam holte sie Atem, aber all das machte ihr nichts aus. Sie spürte im Kopf einen neuen temperaturlosen Raum, in den sie sich zurückziehen konnte.*

implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada freqüência, é sujeitar: toda língua é uma [regência] generalizada.

Tawada elabora uma crítica à normatividade gramatical ao explorar a experiência de Yuna com sua professora de francês, Viviane. A personagem, uma belga de postura inflexível, impõe uma disciplina rigorosa aos alunos, reforçando a percepção de uma língua que se pretende estável e normativa. No entanto, a evocação dessa figura pela narradora não apenas evidencia a rigidez das normas linguísticas, mas também sugere a violência simbólica inerente ao ensino prescritivo de línguas estrangeiras.

A intransigência de Viviane pode ser lida como uma metáfora do próprio estatuto da língua no contexto pós-colonial, onde a imposição de uma gramática normativa opera como um dispositivo de poder que marginaliza práticas linguísticas desviantes. Nesse sentido, a obra de Tawada desafia a ideia de um idioma monolítico, valorizando, em vez disso, a performatividade da linguagem e sua plasticidade no trânsito entre culturas. A narrativa, ao focalizar a experiência de Yuna, evidencia a tensão entre a prescrição gramatical e a fluidez da fala, ressaltando o papel das línguas estrangeiras na construção identitária da personagem.

Yuna se matriculou no curso para iniciantes de Viviane, e na segunda semana já estava começando a formar frases livre e independentemente, que, como dizia a professora, não eram frases ou estavam completamente erradas. Yuna não estava acostumada a ser corrigida em uma disciplina que se tratava de escrita. Afinal, não é uma aula de matemática! Mais tarde, Yuna não conseguia se lembrar de suas frases erradas, então ela não conseguia dizer o quão erradas elas eram. Talvez não exista uma escala com a qual se possa medir a extensão de um erro. Quando tinha seis anos, Yuna escreveu um ensaio que ela considerou vergonhoso aos doze anos de idade. Cada frase começava e terminava de uma maneira inesperada; além disso, nenhum final era realmente um final, mas o começo de uma repetição. Aos 18 anos, ela achou esse mesmo ensaio interessante e, aos 25 anos, estava pronta para fundamentar seu valor em termos de história linguística. Aos quarenta anos de idade, ela poderá o adorar e procurar recuperar esse estilo de escrita cíclica.¹² (TAWADA, 2011, p.60-61, tradução nossa)

Na obra de Tawada, o que convencionalmente se denomina erro linguístico adquire uma função estética e semântica, ampliando as possibilidades interpretativas do texto e

¹² *Yuna meldete sich für den Anfängerkurs an, den Viviane gab, und begann schon in der zweiten Woche, frei und selbständig Sätze zu bilden, die – wie die Lehrerin sagte – gar keine Sätze oder ganz falsch waren. Yuna war nicht gewohnt, in einem Unterricht, in dem es um das Schreiben ging, korrigiert zu werden. Es ist doch keine Mathestunde! Später konnte sich Yuna nicht mehr an ihre falschen Sätze erinnern, sodass sie nicht sagen konnte, wie falsch sie gewesen waren. Vielleicht gibt es keinen Maßstab, mit dem man das Ausmaß eines Fehlers messen kann. Als Sechsjährige schrieb Yuna einen Aufsatz, den sie als Zwölfjährige peinlich fand. Jeder Satz begann und endete in einer unerwarteten Weise, außerdem war kein Ende wirklich ein Ende, sondern der Anfang einer Wiederholung. Als Achtzehnjährige fand sie denselben Aufsatz interessant, und als Fünfundzwanzigjährige war sie so weit, den Wert dieses Aufsatzes sprachhistorisch zu begründen. Als Vierzigjährige wird sie ihn vielleicht lieben und versuchen, durch einen Umweg wieder zu diesem Stil zurückzukehren.*

subvertendo normas discursivas. Entretanto, no contexto da aprendizagem formal da língua, Yuna é rigidamente corrigida por suas imprecisões gramaticais, o que restringe sua liberdade de experimentação com a linguagem e impõe um regime normativo à sua expressão.

A figura de Viviane encarna essa normatividade ao conceber a gramática como um sistema rígido de regras inquestionáveis, estabelecendo uma relação de poder na qual a língua se apresenta como um instrumento de controle e disciplinarização. Esse contraste evidencia a tensão entre uma concepção prescritiva da linguagem e a abordagem exploratória que Tawada inscreve em sua escrita, na qual o desvio e a irregularidade se convertem em vetores de inovação literária e questionamento epistemológico.

Enquanto Yuna lia suas frases para a sala de aula, Viviane começou a tossir. Na tosse, podia-se ouvir um leque mais profundo de vozes desconhecidas até então. Yuna leu mais frases, explicando o que elas supostamente significariam. A turma inteira riu da história picaresca e Viviane ficou irritada com os erros, ou ainda mais irritada com a estudante animada que amava incondicionalmente cada frase que ela mesma proferia e queria mostrar a todos, como uma criancinha mostra seus excrementos. Viviane disse que se tinha que esperar até dominar a gramática antes de empreender tais aventuras. Yuna deixou a sala de aula sentindo-se insultada e, pela primeira vez, sua tentativa de aprender francês falhara. O japonês impecável de Viviane talvez a tenha feito parecer ainda mais rígida e intransigente do que realmente era. Por vezes, ela repetia que a gramática era uma lei.¹³ (TAWADA, 2011, p.61-62, tradução nossa)

O apego à fixidez, à pureza e à autoridade da língua, aliado à origem belga de Viviane, pode ser compreendido como um dispositivo que intensifica a complexidade da personagem e reforça a crítica do romance aos mecanismos de poder que atravessam as práticas linguísticas cotidianas. A Bélgica, marcada por uma dinâmica linguística e cultural complexa, abriga três línguas oficiais — francês, neerlandês e alemão — que coexistem em um espaço geopolítico permeado por tensões históricas. A relação conflituosa entre francófonos e flamengos, resultante de disputas políticas e socioculturais, transforma Viviane em uma figura emblemática de uma identidade linguística que, apesar de projetar uma suposta solidez, revela-se profundamente permeável e contestada.

A rigidez com que Viviane impõe a gramática pode ser lida como um mecanismo de compensação, na medida em que a própria concepção de uma língua "pura" se desestabiliza

¹³ *Als Yuna ihre Sätze in der Klasse vorlas, fing Viviane an zu husten. In ihrem Husten hörte man einen bei ihr bis dahin unbekannten, tieferen Stimmenbereich. Yuna las weitere Sätze vor, erklärte, was sie bedeuten sollten. Die ganze Klasse lachte über die Schelmengeschichte, und Viviane ärgerte sich über die Fehler, oder noch mehr über die übermütige Schülerin, die jeden selbst gemachten Satz bedingungslos liebte und allen zeigen wollte wie ein kleines Kind seine Ausscheidung. Viviane sagte, man müsse mit solchen Abenteuern warten, bis man die Grammatik gemeistert habe. Yuna verließ beleidigt den Klassenraum und ihr Versuch, Französisch zu lernen, scheiterte zum zweiten Mal. Vivianes fehlerfreies Japanisch ließ sie vielleicht noch strenger und kompromissloser erscheinen als sie in Wirklichkeit war. Sie wiederholte gelegentlich, die Grammatik sei ein Gesetz.*

quando confrontada com a realidade da variação e do contato linguístico. Vale destacar que Viviane, além de dominar perfeitamente o francês, também possui um conhecimento “impecável” do japonês, um idioma alheio ao seu repertório cultural de origem. Esse aspecto não é meramente incidental, mas sinaliza uma relação quase obsessiva com o domínio normativo das línguas, independentemente de sua matriz. Tal obsessão pode ser interpretada como um sintoma da necessidade de controlar o que, por essência, escapa à fixidez: a linguagem como fenômeno em constante metamorfose.

Além disso, a dimensão colonial da política linguística belga acrescenta outra camada interpretativa à personagem. A imposição do francês no Congo, durante o período colonial, exemplifica como a língua não apenas veicula comunicação, mas também institui hierarquias e formas de dominação. Assim, a fala inflexível de Viviane pode ser vista como uma extensão desse habitus colonial, no qual a normatividade linguística opera como ferramenta de controle simbólico. Sua atitude em relação a Yuna, nesse sentido, pode ser interpretada como um gesto de colonialismo, em que a estrangeira é submetida a um regime de correção e silenciamento por não corresponder às exigências normativas da língua.

No mesmo eixo interpretativo, Renée não apenas encarna uma figura alegórica da França, mas também se posiciona como uma autoridade acadêmica no campo dos estudos francófonos. Sua trajetória como diretora de um centro de pesquisa sobre línguas românicas confere-lhe um estatuto institucional que reforça seu papel como guardião da tradição linguística. Diante dessa configuração de poder, Yuna, em sua posição de aprendiz, formula questionamentos que tensionam a aparente estabilidade das fronteiras linguísticas e culturais, desafiando as hierarquias que sustentam a autoridade de Renée e Viviane sobre a língua e seu ensino.

Antes de partir para Bordeaux, Yuna perguntou a Renée se ela achava que a gramática francesa era uma lei. (...) Renée respondeu que não se pune aquele que infringe a gramática. Mas se não se é obediente, é-se classificado como de uma classe inferior. Hoje em dia não há colônias ou escravos, mas há pessoas sem gramática. Os antigos colegas de curso de Renée discriminariam tais pessoas com a consciência tranquila. (*Ibid.*, p.63, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ *Vor der Abreise nach Bordeaux fragte Yuna Renée, ob die französische Grammatik ihrer Meinung nach ein Gesetz sei. (...) Renée antwortete, man werde nicht bestraft, wenn man die Grammatik breche. Aber wenn man nicht gehorsam sei, werde man einer niedrigeren Klasse zugeordnet. Es gebe heutzutage weder Kolonien noch Sklaven, dafür gebe es Menschen ohne Grammatik. Renées ehemalige Klassenkameraden würden mit gutem Gewissen solche Menschen diskriminieren.*

A passagem acima propõe uma análise crítica da gramática enquanto dispositivo de poder e estratificação social. A interrogação de Yuna instaura uma reflexão sobre a autoridade normativa da linguagem, compreendendo-a não apenas como um sistema de regras destinado à comunicação, mas como um mecanismo regulador de identidade e pertencimento social. A resposta de Renée evidencia que a transgressão das normas gramaticais acarreta sanções simbólicas e sociais, tornando a gramática um marcador de status. Aqueles que não a dominam são sistematicamente posicionados em uma condição de subalternidade. Nesse sentido, ainda que formalmente ausentes estruturas coloniais convencionais, a ausência de proficiência gramatical revela a persistência de mecanismos de dominação em sociedades pós-coloniais, nas quais a linguagem opera como um campo de disputa, e a correção gramatical, como critério de legitimação ou marginalização de sujeitos e grupos.

Conforme discutido anteriormente, *O Império dos Signos* (2007) apresenta uma confluência significativa com a escrita de Tawada, especialmente em sua relação com *Schwager in Bordeaux*. A obra de Barthes, composta por ensaios que registram suas observações sobre o Japão, aproxima-se da abordagem tawadiana na problematização das fronteiras linguísticas e culturais. Nos textos “A Língua Desconhecida” e “Sem Palavras”, Barthes explora o fascínio provocado por línguas estrangeiras incompreendidas, destacando como o desconhecido — e, mais especificamente, o idioma japonês — possibilita tensionar o intraduzível e questionar os limites da linguagem. Para Barthes (2007), o prazer de não compreender a língua local instaura um espaço de proteção contra as convenções da língua materna, ao mesmo tempo que desloca a centralidade do verbal para outras formas expressivas, como o corpo e os gestos. Essa perspectiva ressoa diretamente no relato de Yuna sobre seu desejo de aprender idiomas estrangeiros:

Quero ir para um lugar onde eu possa aprender algo novo. - O que você quer aprender? - Francês, por exemplo. Renée levantou as sobrancelhas. Francês! Yuna estava com fome, querendo morder uma nova língua novamente. Na escola, ela só havia tirado notas mínimas nas disciplinas obrigatórias de inglês e chinês clássico, mas nunca havia perdido o apetite saudável por novos idiomas e palavras. Ela até mesmo comeu página por página dos dicionários para aprender vocabulário. Foi assim que ela soube que algumas editoras usavam um papel crocante, outras fibroso ou farinhento. Ao aprender idiomas, sua escrivaninha se transformava em mesa de jantar e sua lapiseira em hashis.¹⁵ (TAWADA, 2011, p.9-10, tradução nossa)

¹⁵ *Ich will irgendwohin gehen, wo ich etwas Neues lernen kann. – Was willst du lernen? – Zum Beispiel Französisch. Renée hob ihre Augenbrauen. Französisch! Yuna war hungrig, wollte wieder an einer neuen Sprache knabbern. Während der Schulzeit hatte sie nur dürftige Noten in den Pflichtfächern Englisch und Klassisches Chinesisch bekommen, aber sie hatte nie den gesunden Appetit auf neue Sprachen und Wörter verloren. Sie aß sogar Wörterbücher Seite für Seite auf, um Vokabeln zu lernen. Daher wusste sie, dass einige Verlage knuspriges Papier benutzen, andere faseriges oder mehliges. Beim Erlernen der Sprachen verwandelte sich ihr Schreibtisch in einen Esstisch und ihr Bleistift in ein Stäbchen.*

Tanto Barthes quanto Tawada abordam a alteridade linguística como um campo de exploração estética e epistemológica, mas suas abordagens distinguem-se de maneira fundamental: Barthes enfatiza o prazer da incompreensão, enquanto Tawada transforma o aprendizado linguístico em uma experiência tátil e visceral.

Para Barthes (2007), a incompreensão não constitui um déficit, mas sim um espaço de emancipação do sujeito frente às convenções da língua materna. Ao habitar um idioma desconhecido, o indivíduo liberta-se do peso semântico das palavras e passa a perceber a linguagem em sua dimensão sonora, rítmica e gestual. Nesse sentido, o estrangeiro torna-se um refúgio, um território onde a linguagem não opera como instrumento de opressão semântica, mas como experiência sensorial.

Tawada, por sua vez, radicaliza essa concepção ao inscrever a aquisição de línguas estrangeiras no próprio corpo de sua protagonista, Yuna. O desejo por novos idiomas não restringe-se a uma operação intelectual; é literalizado em uma experiência gustativa e sinestésica. Yuna "morde" palavras, "saboreia" dicionários, "devora" significados, convertendo a aprendizagem em um processo corpóreo que dissolve as fronteiras entre cognição e sensação. A metáfora alimentar, recorrente em sua obra, ressignifica a língua estrangeira não como um código abstrato a ser decifrado, mas como um elemento sensorial que demanda ser incorporado fisicamente.

Se, em Barthes, o prazer da incompreensão configura um espaço de resistência à normatividade linguística, em Tawada, a apropriação fragmentária do idioma estrangeiro apresenta-se como uma forma de reconfiguração identitária. A protagonista não apenas transita entre idiomas, mas absorve-os e reinscreve-os em sua subjetividade de maneira errática e experimental. Essa relação com a língua rompe com a concepção tradicional de aprendizado como um caminho linear rumo à proficiência, evidenciando, em vez disso, o caráter performático e mutável da aquisição linguística.

Dessa forma, enquanto Barthes propõe a não compreensão como estratégia de deslocamento e fruição estética, Tawada sugere que o aprendizado nunca é pleno, mas sim um processo interminável de negociação entre corpo, língua e identidade. Ambas as perspectivas, contudo, questionam a concepção tradicional da língua como um sistema estável e homogêneo, apresentando-a, ao contrário, como um território dinâmico de experimentação e transgressão.

O sonho de Yuna era tornar-se atriz e falar seu texto em uma língua estrangeira. Este era seu sonho, já que havia sonhado várias vezes que estava em um palco e recitava um longo monólogo em uma língua desconhecida. Ela usava uma coroa de capim na

cabeça, sabendo que a coroa não era trançada com folhas de louro, mas com amor-perfeito. Frases desconhecidas fluíam para dentro e para fora dela. Após cada frase, Yuna tinha medo de não conseguir continuar falando. No entanto, tudo o que ela precisava fazer era manter o crânio aberto para que as sentenças fluíssem para dentro. Yuna não sabia se ela ainda estava acordada ou se já havia desmaiado. Ela ficou arrepiada e com o fundo do estômago queimando e tremendo.¹⁶ (TAWADA, 2011, p.15, tradução nossa)

O desejo de Yuna por línguas estrangeiras ressoa com o impulso barthesiano de escapar à familiaridade do idioma materno e de lançar-se em um espaço linguístico outro, onde a linguagem manifesta-se menos como um veículo de significação fixa e mais como um campo de experimentação performativa. A escolha da coroa de amor-perfeito, em lugar do louro tradicionalmente associado à glória retórica, sugere uma inversão simbólica que desloca o triunfo do domínio da eloquência para a efemeridade da experiência linguística e para a vulnerabilidade daquele que se entrega ao desconhecido.

O fluxo contínuo de enunciados incontroláveis que emergem e desaparecem na consciência de Yuna remete à concepção barthesiana do corpo como um lugar de passagem para a linguagem. A personagem configura-se, assim, como um canal por onde as palavras transitam, independentemente de uma vontade consciente que as ordene. Seu receio de interromper a fala evidencia tanto a precariedade desse estado quanto a força inerente ao desconhecido, cuja existência não está condicionada à inteligibilidade racional. A oscilação entre vigília e sonho, frequentemente presente na narrativa, reforça essa ideia de suspensão da consciência normativa e de abertura ao intraduzível, àquilo que resiste à apreensão totalizante.

Essa relação com a linguagem atinge uma nova camada quando, em sua passagem por Bruxelas, Yuna é imersa em um ambiente francófono que desperta nela reações sensoriais díspares. As vozes que a cercam não operam unicamente no plano semântico, mas produzem efeitos táteis, sonoros e afetivos que transcendem a comunicação convencional. Esse momento sintetiza a dinâmica da aprendizagem linguística na obra de Tawada: um processo que não se restringe à aquisição de competências formais, mas se apresenta como uma experiência corpórea e subjetiva, na qual a língua não é apenas um código, mas um organismo vivo que interage com aquele que a habita.

¹⁶ *Yunas Traum war es, Schauspielerin zu werden und in einer Fremdsprache ihren Text zu sprechen. Das war ihr Traum, denn sie hatte mehrmals geträumt, wie sie auf einer Bühne stand und einen langen Monolog in einer ihr unbekannten Sprache rezitierte. Sie trug eine Krone aus Gras auf dem Kopf, wusste, dass die Krone nicht etwa aus Lorbeerblättern, sondern aus Stiefmütterchen geflochten war. Fremde Sätze flossen in sie hinein und aus ihr heraus. Yuna hatte nach jedem Satz Angst, nicht weitersprechen zu können. Dabei brauchte sie aber nur ihren Schädel offen zu halten, damit die Sätze hineinfließen konnten. Yuna wusste nicht, ob sie noch wach war oder schon in Ohnmacht fiel. Sie bekam eine Gänsehaut, der unterste Teil ihres Bauches brannte und zitterte.*

Ela dirigiu-se para um café na estação e pediu um café expresso. Lá ela foi imediatamente cercada por vozes francófonas, cuja melodia lhe parecia mais penetrante do que nunca. Tenha cuidado! Há algo desconhecido, talvez perigoso, vindo na sua direção! O aviso a despertou, seu coração batia mais fortemente do que antes, seu sangue corria mais rápido e ela se sentia quente. Yuna respirava mais profundamente, mais rápido, mudando sua postura constantemente. Seu nervosismo lembrava uma sensação de felicidade. Logo, um casal de idosos parou ao lado de Yuna, conversando em holandês. O som dessa língua a acalmou novamente, pois a fez sentir que ainda não estava tão longe de casa.¹⁷ (*Ibid.*, p.58-59, tradução nossa)

Tawada expande a concepção barthesiana do prazer da incompreensão ao incorporar uma dimensão sensorial e afetiva que transforma a experiência linguística em um fenômeno visceral, em que tensão e êxtase entrelaçam-se.

As vozes francófonas, caracterizadas por uma melodia penetrante, não são apreendidas em termos de conteúdo semântico, mas descritas como uma pulsação sonora que atravessa Yuna. Esse deslocamento do significado para a materialidade do som ecoa a noção de Barthes (1987) sobre o "prazer do texto", segundo a qual a fruição estética não origina-se necessariamente da inteligibilidade discursiva, mas da cadência, do timbre e da textura da linguagem. O francês, assim, deixa de operar como um código hermenêutico a ser decifrado e passa a se manifestar como um estímulo sensorial que irrompe na protagonista, provocando reações corporais imediatas: um aceleração cardíaca, uma circulação sanguínea intensificada, um calor que se espalha pelo corpo. Esse estado de alerta, situado na fronteira entre a vertigem e o desejo, configura o encontro com o outro linguístico não apenas como uma ameaça ao sujeito, mas como um prazer ambivalente, no qual a ansiedade e a excitação confundem-se.

O pressentimento de um "perigo iminente" pode ser interpretado, portanto, não como um temor literal, mas como a consciência da vulnerabilidade diante da alteridade linguística. Esse "perigo" simboliza a subversão das certezas impostas pela língua materna, a possibilidade de ser afetada e transformada pelo contato com um idioma desconhecido. Para Barthes (1987), é justamente nesse momento de desestabilização que se situa o prazer do estranho, pois ele inaugura uma relação com a linguagem que escapa à lógica normativa e inscreve-se na materialidade do corpo, instaurando novas formas de percepção.

¹⁷ *Sie ging in ein Stehcafé im Bahnhof, bestellte einen Espresso. Dort war sie sofort von französisch sprechenden Stimmen umgeben, deren Melodie ihr so stechend fremd vorkam wie noch nie. Sei vorsichtig! Da kommt etwas Unbekanntes, vielleicht Gefährliches auf dich zu! Die Vorwarnung weckte sie auf, das Herz schlug deutlicher als vorher, das Blut floss schneller und ihr wurde heiß. Yuna atmete tiefer, schneller, änderte ständig ihre Körperhaltung. Ihre Nervosität ähnelte einem Glücksgefühl. Bald stellte sich ein älteres Ehepaar neben Yuna und unterhielt sich auf Niederländisch. Der Klang dieser Sprache beruhigte sie wieder, denn er gab ihr das Gefühl, sie wäre noch nicht so weit von zu Hause entfernt.*

Esse processo torna-se ainda mais evidente quando Yuna, residente em Hamburgo e habituada ao alemão, escuta um casal de idosos conversando em holandês. A proximidade fonética entre o holandês e o alemão faz com que esse idioma atue como um ponto de ancoragem afetiva, oferecendo-lhe uma familiaridade reconfortante, ainda que não plenamente compreendida. O holandês, mesmo não sendo sua língua materna, evoca uma sensação de pertencimento ou de proximidade cultural, contrastando com a inquietação suscitada pelo francês. Tawada, assim, contrapõe o conforto do reconhecimento ao fascínio desestabilizador da alteridade linguística, enfatizando a oscilação entre a necessidade de ancoragem e o desejo pelo desconhecido que permeia a experiência da aprendizagem de línguas.

Nos ensaios "As Três Escritas", "Animado/Inanimado" e "Dentro/Fora", Barthes (2007) analisa o teatro de marionetes Bunraku como uma forma de escrita múltipla, na qual se articulam três instâncias simultâneas: boneco, manipulador e narrador. Essa estrutura fragmentada rompe com a ilusão de totalidade característica do teatro ocidental, ao expor a materialidade da cena e evidenciar a heterogeneidade dos elementos que a constituem. Ao invés de buscar uma mimese naturalista, o Bunraku joga com a ambiguidade entre animado e inanimado, instaurando uma presença que se situa além da dicotomia entre vida e matéria inerte. Além disso, a visibilidade dos manipuladores, longe de comprometer a imersão, reforça a autonomia expressiva dos bonecos e subverte a lógica da verossimilhança psicológica predominante no teatro ocidental.

A partir dessa perspectiva, é possível traçar um paralelo com *Schwager in Bordeaux*, no qual a performatividade da linguagem opera como um dispositivo de desestabilização das dicotomias convencionais. No romance, o teatro não apresenta-se apenas como um espaço físico de encenação, mas como uma metáfora estrutural que permeia a lógica narrativa. As fronteiras entre realidade e representação, sujeito e personagem, corpo e discurso são constantemente reconfiguradas, sugerindo que a identidade, assim como a linguagem, é um fenômeno de inscrição performativa, fluido e inacabado.

Tal como no Bunraku, onde a marionete não é um simples simulacro do humano, mas um agente que problematiza a noção de interioridade e intencionalidade, *Schwager in Bordeaux* inscreve sua protagonista em uma dinâmica de deslocamento identitário que desafia categorias fixas. A relação entre Yuna e os idiomas que atravessa não se dá sob o signo da aquisição linear de uma nova língua, mas como um processo de negociação constante, no qual a materialidade da palavra, sua sonoridade e sua performatividade adquirem centralidade. Dessa forma, o romance de Tawada afasta-se da concepção tradicional da linguagem como instrumento de

comunicação transparente e aproxima-se da perspectiva barthesiana, na qual a língua é um espaço de fricção, opacidade e reinvenção.

Sou atriz e atualmente estou planejando encenar Racine na forma do Teatro Nô japonês. Preciso de seu aconselhamento. Yuna trouxe tudo isso sobre a língua, ou como a maioria diz, sobre os lábios, sem qualquer equívoco linguístico. Até então ela não sabia que sua língua não só podia falar com tanta fluência, como também mentir com tanta suavidade. Yuna nunca havia lido Racine. Ela mal sabia alguma coisa sobre o Teatro Nô. Além disso, ela não era atriz. Ainda não era.¹⁸ (TAWADA, 2011, p.13-14, tradução nossa)

A fala de Yuna, mesmo quando distorce a realidade ao afirmar ser atriz ou ao declarar sua intenção de encenar Racine no estilo Nô, já se constitui como um ato performativo. Tawada propõe que a comunicação, em sua essência, configura-se como um exercício teatral, no qual cada interação social opera como uma encenação em um palco invisível. Nesse espaço, a subjetividade fragmenta-se em múltiplas representações, e a identidade revela-se fluida, negociada por meio de papéis assumidos consciente ou inconscientemente.

No excerto supracitado, em que Yuna manifesta seu fascínio por recitar um monólogo em uma língua desconhecida, a linguagem emerge como um campo de experimentação performativa. O caráter desestabilizador do teatro intensifica-se à medida em que a língua estrangeira converte-se em um palco no qual o sujeito experimenta a dissolução do controle sobre o significado. Nesse contexto, a materialidade sonora e rítmica da linguagem assume centralidade, resgatando a concepção de exofonia que permeia a obra de Tawada. Sua escrita e sua fala em idiomas não nativos não reduzem-se a um exercício de transposição linguística, mas materializam-se como gestos performáticos que tensionam concepções convencionais de identidade e pertencimento.

A dinâmica entre Yuna e Renée inscreve-se em um jogo de poder, manipulação e encenação, no qual a performance não restringe-se ao espaço cênico, mas atravessa as interações cotidianas. Renée alterna entre os papéis de mentora e provocadora, construindo sua presença por meio de gestos e inflexões que evocam uma teatralidade sutil, mas estratégica. Essa estrutura relacional evidencia como Tawada concebe o teatro não como um domínio exclusivo das artes cênicas, mas como um dispositivo epistemológico que permeia as relações humanas.

¹⁸ *Ich bin eine Schauspielerin und plane gerade, Racine in Form des japanischen No-Theaters zu inszenieren. Ich brauche Ihre Beratung. Yuna brachte all das über die Zunge, oder wie die meisten sagen, über die Lippen, ohne einen einzigen Versprecher. Sie hatte bis dahin nicht gewusst, dass ihre Zunge nicht nur so fließend reden, sondern auch noch so glatt lügen konnte. Yuna hatte noch nie Racine gelesen. Sie wusste kaum etwas über das No-Theater. Außerdem war sie keine Schauspielerin, noch nicht.*

A analogia entre o diálogo e as artes cênicas, sugerida pela autora, reforça essa perspectiva. O ato comunicativo, para Tawada, assemelha-se a uma prática marcial, na qual o ritmo da troca verbal equipara-se a uma coreografia de golpes e defesas. Assim como nas artes marciais que utilizam espadas de bambu, a interação verbal exige resposta imediata, antecipação do movimento do outro e adaptação constante às dinâmicas do embate discursivo. Essa concepção da linguagem como um jogo performativo revela o caráter intrinsecamente teatral da comunicação, enfatizando que o sentido não é algo dado, mas produzido e negociado em cena.

Também no palco do teatro é melhor responder ao outro artista de imediato. Não haveria mais artes cênicas se cada personagem se retirasse dos palcos sempre que quisesse formular melhor seus pensamentos ao invés de reagir a seus colegas imediatamente. Respostas, *kotaeru*: para escrever a palavra, Yuna geralmente utilizava um ideograma com a coroa feita de bambu. Um diálogo entre ela e Renée deveria se tornar uma arte marcial com espadas de bambu. Parte-se para um ataque com estilo para que seu oponente possa assumir uma postura defensiva elegante. Ela não precisa realmente se defender, mas no papel de defensora pode encontrar uma forma de fazer fluir seu poder oculto.¹⁹ (*Ibid.*, p.30-32, tradução nossa)

O palco, entendido como um espaço de metamorfose tanto literal quanto simbólica, configura-se como o cenário privilegiado para processos de transformação subjetiva e linguística. Em *Schwager in Bordeaux*, a aspiração de Yuna em atuar em uma língua estrangeira transcende o domínio do teatro e inscreve-se como metáfora de sua busca por deslocamento e reinvenção identitária. O ato de performar em uma língua que não lhe é nativa reflete a própria dinâmica exofônica do romance, na qual a linguagem converte-se em um campo de experimentação e negociação entre diferentes tradições culturais.

A proposta de Yuna de adaptar *Fedra*, de Jean Racine, segundo os princípios do teatro Nô japonês, ilustra essa tensão produtiva entre formas estéticas díspares. O teatro Nô, marcado pelo minimalismo e pela estilização gestual, contrasta com a densidade psicológica da tragédia raciniana, cuja construção dramática enfatiza a interioridade dos personagens e o *pathos* de suas emoções. Essa intersecção entre sistemas performativos distintos revela não apenas um interesse por diálogos interculturais, mas também um questionamento das hierarquias entre matrizes teatrais ocidentais e orientais. Em última instância, a proposta de Yuna não visa apenas

¹⁹ *Auch auf einer Theaterbühne ist es besser, sofort auf den anderen Künstler zu reagieren. Es gäbe keine Bühnenkunst mehr, wenn sich jede Figur jedes Mal hinter die Bühne zurückziehen würde, um ihre Gedanken besser zu formulieren, anstatt sofort auf ihre Mitmenschen zu reagieren. Antworten, kotaeru: um das Wort zu schreiben, benutzte Yuna gewöhnlich ein Ideogramm mit der Krone aus Bambus. Ein Dialog zwischen ihr und Renée sollte ein Kampfsport mit Bambusschwertern werden. Die eine setzt zu einem stilvollen Angriff an, damit ihre Gegnerin eine elegante Verteidigungspose einnehmen kann. Sie muss sich nicht wirklich verteidigen, aber in der Rolle der Verteidigerin kann sie eine Form finden, um ihre versteckte Kraft zum Fließen zu bringen.*

à hibridização de formas artísticas, mas à problematização das fronteiras entre língua, corpo e identidade.

A análise barthesiana do teatro raciniano oferece elementos fundamentais para compreender essa articulação. Segundo Barthes (2008), a poética de Racine estrutura-se a partir de um imaginário de confinamento e desejo de fuga, sintetizado na recorrência do mar como metáfora de evasão: "o habitat raciniano conhece um só sonho de fuga: o mar, os navios" (*Ibid.*, p. 4). Essa imagem encontra ressonância em *Schwager in Bordeaux*, cuja ambientação em cidades portuárias como Bordeaux e Hamburgo sublinha o motivo do trânsito e da errância. Assim como nas tragédias de Racine, onde os personagens são presos a estruturas de poder que cerceiam sua liberdade, Yuna vê-se imersa em um campo de forças discursivas e culturais que limitam sua agência.

Outro ponto de convergência entre Racine e Tawada reside na construção das relações sociais como mecanismos de opressão institucionalizada. Para Barthes (*Ibid.*, p. 13), o teatro raciniano organiza suas figuras trágicas a partir de uma rígida hierarquia de funções, evidenciando as relações de autoridade que determinam o destino dos personagens. De maneira análoga, em *Schwager in Bordeaux*, a linguagem torna-se o dispositivo primordial de regulação dessas dinâmicas de poder. A fala-ação, enquanto ferramenta de imposição discursiva, estrutura a relação entre Yuna e Renée, evidenciando um jogo assimétrico de forças no qual a protagonista, frequentemente silenciada ou interrompida, precisa negociar sua presença no discurso e afirmar sua subjetividade em um espaço discursivo que lhe é, desde o início, hostil.

A análise barthesiana da hipotipose em *Fedra* (*Ibid.*, p. 23) ressalta a conversão do real em imagem, mecanismo que assume uma dimensão espectral ao lidar com a memória. Em *Schwager in Bordeaux*, essa característica manifesta-se na constante rememoração de episódios passados pela protagonista e na presença reiterada de figuras espectrais. Não se trata apenas da evocação de personagens já falecidos, mas da própria experiência de Yuna, que atravessa um processo simbólico de morte e renascimento em uma das cenas finais do romance. Esse caráter onírico aproxima a escrita de Tawada da estética raciniana, na qual, segundo Barthes (*Ibid.*, p. 23), "o real é incessantemente frustrado, e a imagem, inflada".

A centralidade da linguagem em ambas as obras articula-se à noção de irreversibilidade da fala, destacada por Barthes (*Ibid.*, p. 148) ao afirmar que "nenhuma fala pode desdizer-se". No teatro de Racine, essa característica intensifica o caráter trágico da enunciação, transformando a palavra em um dispositivo definitivo de poder e destino. Em Tawada, a linguagem opera de modo análogo, estruturando relações assimétricas de dominação e resistência. Os diálogos entre Yuna e Renée exemplificam essa dinâmica, na medida em que a

assimetria linguística entre ambas não apenas reflete, mas intensifica as relações de autoridade e subordinação.

O conceito de espaço trágico, conforme delineado por Barthes (*Ibid.*, p. 27-28), estrutura-se como um "campo de forças" que articula visível e invisível, poder e desejo, centro e periferia. No teatro raciniano, essa configuração espacial desdobra-se em três domínios: a câmara, representando o segredo do poder; a antessala, enquanto espaço de enunciação e negociação; e o exterior, símbolo da negação da experiência trágica (*Ibid.*, p. 5). *Schwager in Bordeaux* reconfigura essa lógica espacial, transpondo-a para uma geografia simbólica na qual o deslocamento de Yuna reflete sua condição de desenraizamento e transformação identitária. Locais como a estação de trem de Bordeaux e a residência de Maurice funcionam como espaços de transição e liminaridade, ressoando a função do antessala barthesiano enquanto território de suspensão e confronto ontológico.

A construção das figuras literárias no teatro raciniano também oferece uma chave interpretativa para a narrativa de Tawada. Barthes (*Ibid.*, p. 27-28) argumenta que as personagens racinianas não são dotadas de uma psicologia interiorizada, mas operam como "figuras" dentro de um sistema simbólico mais amplo. Em *Schwager in Bordeaux*, essa lógica se aplica à caracterização de Yuna, Renée e Maurice, que transcendem suas individualidades para se tornarem paradigmas das experiências de deslocamento cultural e linguístico. O vínculo entre Yuna e Renée ultrapassa a esfera pessoal, inscrevendo-se em um embate epistemológico e afetivo que tensiona diferentes regimes culturais e intelectuais.

A concepção da linguagem como um espaço de fricção e experimentação é um dos pontos de interseção mais marcantes entre Barthes e Tawada. No teatro de Racine, Barthes (*Ibid.*, p. 41) observa um jogo dialético entre silêncio e palavra, evidenciando a presença do não-dito como elemento estruturante da tensão trágica. Em *Schwager in Bordeaux*, essa tensão manifesta-se no estatuto exofônico da protagonista, cuja relação com o japonês, o alemão e o francês não se dá de forma linear, mas atravessa um processo de estranhamento e negociação constante. A cena em que Yuna associa o aprendizado linguístico ao ato de "comer" palavras ilustra essa relação visceral e ambígua com a linguagem, na qual a assimilação de um novo idioma é ao mesmo tempo um processo de interiorização e de alienação.

Por fim, o papel do olhar e do desejo, enfatizado por Barthes (*Ibid.*, p. 28) no teatro raciniano, encontra um paralelo na dinâmica relacional de *Schwager in Bordeaux*. Para Racine, o amor configura-se como uma questão de visibilidade, fascinação e interdito, elementos que se rearticulam na tensão latente entre Yuna e Renée. O jogo de poder que estrutura essa relação é marcado por gestos mínimos, silêncios estratégicos e formas sutis de dominação, tornando o

olhar não apenas um dispositivo narrativo, mas um operador fundamental na construção da subjetividade e da alteridade no romance de Tawada.

A escritura de Tawada, em *Schwager in Bordeaux*, opera simultaneamente em um registro de experimentação discursiva e de desestabilização identitária, evocando tanto a concepção barthesiana do texto enquanto espaço de fricção e multiplicidade quanto a ideia derridiana de uma relação paradoxal com a própria língua. Enquanto Barthes sublinha a dinamicidade do jogo semântico e a dissolução da autoridade do autor, Derrida evidencia como esse mesmo jogo inscreve-se em um campo de tensões entre apropriação e expropriação linguística. O deslocamento da discussão do campo da textualidade para a instabilidade ontológica do sujeito falante reforça a centralidade da exofonia no romance de Tawada, evidenciando a impossibilidade de um pertencimento linguístico pleno.

5.2. “*Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne*”: Reflexões Derridianas em *Schwager in Bordeaux*

Na obra *O monolinguismo do outro* (2001), Jacques Derrida investiga a relação inextricável entre linguagem e identidade, delineando o monolinguismo como uma condição existencial inerente ao sujeito. O filósofo não concebe a língua meramente como um instrumento de comunicação, mas como um domínio estruturante da subjetividade, um "meio absoluto" que determina os contornos da experiência individual e coletiva. Entretanto, a língua que nos define é também uma instância paradoxal: embora constitua o único idioma de que dispomos, ele nunca nos pertence inteiramente. Ao afirmar que “eu não tenho senão uma língua, e ela não é minha”²⁰ (DERRIDA, 2001, p. 13), Derrida sintetiza esse paradoxo, cuja interpretação desdobra-se em múltiplos níveis teóricos.

O autor argumenta que a posse de uma língua é uma ilusão, pois ela não pertence ao indivíduo, mas a um sistema historicamente constituído e coletivamente normatizado. A língua, segundo Derrida, é sempre do Outro, uma vez que nos é imposta desde o nascimento, moldando nossa subjetividade sem que tenhamos agência sobre esse processo. Assim, mesmo que um sujeito se expresse exclusivamente em um idioma, sua relação com ele é sempre mediada por fatores externos, históricos e institucionais.

A própria trajetória de Derrida exemplifica essa reflexão. Como judeu argelino cuja única língua oficial era o francês, ele vivenciou um contexto colonial em que a língua do

²⁰ *Je n’ai qu’une langue, ce n’est pas la mienne.*

colonizador obliterava as línguas locais, instaurando uma violência simbólica que excluía formas alternativas de pertencimento cultural. Apesar de ser o único idioma que ele dominava plenamente, o francês lhe era estranho por representar uma imposição política e social. Dessa maneira, o monolinguismo colonial produzia um deslocamento interno, fazendo com que Derrida experimentasse sua própria língua como um espaço de alteridade.

Além disso, Derrida rejeita a noção de um verdadeiro monolinguismo, pois toda língua é, em si mesma, heterogênea. Mesmo falantes de um único idioma o vivenciam de modo fragmentário, atravessado por registros, dialetos, influências externas e mudanças ao longo do tempo. A língua, portanto, não é uma entidade fixa, mas um espaço de constante negociação e hibridização. Esse pensamento expressa-se de forma emblemática na formulação: “1. Não falamos nunca senão uma única língua. 2. Não falamos nunca uma única língua.” (DERRIDA, 2001, p. 19). Nessa dupla afirmação, o autor evidencia a fluidez da identidade linguística e sua relação com estruturas discursivas que sempre escapam ao controle do sujeito.

Essa reflexão encontra ressonâncias em *Schwager in Bordeaux*, sobretudo na trajetória de Yuna, personagem cuja identidade é constituída pelo deslocamento linguístico. Yuna, uma japonesa residente na Alemanha, decide aprender francês em Bordeaux, mas logo percebe que sua experiência com os idiomas nunca é inteiramente fluida ou confortável. Ao chegar à estação ferroviária da cidade, ela busca por Maurice, seu anfitrião, mas não o encontra imediatamente. Em meio à cacofonia da estação, recebe uma ligação na qual ouve a palavra *Bahnhof* (estação) em alemão. Contudo, por não esperar que Maurice falasse alemão, Yuna hesita em reconhecer a palavra e vê-se perdida na interpretação da cena. Esse episódio ilustra o modo como a língua, longe de ser uma posse estável, é um campo de tensões, deslocamentos e desencontros, em que a identidade do sujeito redefine-se incessantemente.

Yuna ligou seu celular. Uma operadora telefônica local respondeu imediatamente com uma sequência estranha de sons. Logo em seguida, ele tocou. Era Maurice. Yuna perguntou onde ele estava. Ele respondeu. Sua palavra foi cortada por um assobio elétrico, de modo que ela não entendia nada. O pátio da estação soava como cascos. Um cavalo preto estava em frente ao Brasserie. Ele galopou e desapareceu silenciosamente através da parede de vidro. *Pardon?* Maurice repetiu sua resposta. Na verdade ele disse *Bahnhof* em alemão, mas Yuna não ouviu a palavra porque ela não esperava dele uma palavra em alemão.²¹ (TAWADA, 2011, p. 8, tradução nossa).

²¹ *Yuna schaltete ihr Mobiltelefon an. Eine lokale Telefonfirma meldete sich sofort mit einer fremdartigen Tonfolge. Gleich danach klingelte es. Es war Maurice. Yuna fragte, wo er sei. Er antwortete. Sein Wort wurde durch ein elektrisches Zischen unterbrochen, sodass sie nur Bahnhof verstand. Der Hof vom Bahnhof klang wie Huf. Ein schwarzes Pferd stand vor der Brasserie. Es galoppierte los und verschwand geräuschlos in der Glaswand. Pardon? Maurice wiederholte seine Antwort. Er sagte tatsächlich Bahnhof auf Deutsch, aber Yuna hörte das Wort nicht, weil sie kein deutsches Wort von ihm erwartete.*

Esse episódio exemplifica a instabilidade da identidade linguística da protagonista, que, apesar de sua fluência em alemão, demonstra uma relação contingente com o idioma, de tal modo que não o reconhece imediatamente em um contexto inesperado.

Derrida problematiza a identidade linguística como um constructo em constante mutação, contestando a ideia de pertencimento pleno a uma única língua. Para o filósofo, o sujeito nunca está inteiramente integrado a um idioma, pois a linguagem é estruturada pela diferença e pela alteridade. Na narrativa, Yuna vivencia essa fragmentação ao transitar entre o japonês, o alemão e o francês, experiência que não apenas reconfigura sua percepção de si mesma, mas a mantém em um estado permanente de deslocamento.

Um momento particularmente significativo dessa experiência ocorre quando Yuna reflete sobre a palavra "irmã" em japonês. Diferentemente das línguas alemã e francesa, que utilizam um único termo para designar tanto a irmã mais velha quanto a mais nova, o japonês distingue entre *ane* (irmã mais velha) e *imooto* (irmã mais nova). Essa diferenciação lexical não apenas modula suas interações linguísticas, mas também influencia a forma como constroi sua própria identidade. Esse fenômeno evidencia a tese derridiana de que a linguagem não é um mero veículo de comunicação, mas um sistema que estrutura e condiciona a subjetividade de maneira incontornável.

Suponha que não houvesse uma palavra correspondente à palavra irmã. Ao invés disso, existissem duas palavras diferentes: *Ane* para a irmã mais velha e *Imooto* para a irmã mais nova. Portanto, não se poderia mais simplesmente dizer que se tem uma irmã. Ou você tem uma *Imooto* ou um *Ane*. Então não existiria mais o sentimento de se ter uma irmã. Ou se tem o sentimento de se ter uma *Ane* ou a sensação de se ter uma *Imooto*. São dois sentimentos diferentes."²² (TAWADA, 2008, p. 23-24, tradução nossa).

Este excerto evidencia como a alternância entre línguas não apenas influencia a percepção de mundo da protagonista, mas também desestabiliza noções essencialistas de identidade. O conceito derridiano da "impossibilidade do monolinguismo" manifesta-se na experiência de Yuna, pois sua tentativa de nomear a relação fraterna entre idiomas distintos revela a incomensurabilidade entre os sistemas linguísticos. O fato de não haver uma correspondência exata para "irmã" nos diferentes idiomas que ela domina impossibilita uma

²² *Angenommen es gäbe kein Wort, das dem Wort Schwester entspricht. Dafür gäbe es aber zwei verschiedene Wörter: Ane für ältere Schwester und Imooto für jüngere Schwester. Dann könnte man nicht mehr einfach sagen, dass man eine Schwester hat. Man hat entweder eine Imooto oder eine Ane. Dann gäbe es nicht mehr das Gefühl, eine Schwester zu haben. Dafür kennt man aber entweder das Gefühl, eine Ane zu haben oder das Gefühl, eine Imooto zu haben. Das sind zwei unterschiedliche Gefühle.*

tradução plena de sua experiência, evidenciando que a identidade não é uma unidade fixa, mas um processo contínuo de negociação entre registros linguísticos heterogêneos.

A exofonia que caracteriza a escrita de Tawada inscreve-se nessa lógica do deslocamento e da disjunção. Derrida argumenta que a linguagem nunca é um espaço de total transparência ou autossuficiência, pois o sujeito falante é sempre atravessado pela alteridade da língua. Da mesma forma, a trajetória de Yuna demonstra que sua identidade linguística constroi-se na intersecção entre diferentes idiomas, sem que nenhum deles funcione como um ancoradouro definitivo. Seu trânsito entre línguas não apenas evidencia a plasticidade da subjetividade exofônica, mas também revela o caráter múltiplo e deslocado do sujeito que habita esse entrelugar linguístico.

5.3. A Poética do Estranhamento: Yoko Tawada e Vilém Flusser em diálogo

Em *Schwager in Bordeaux*, Yoko Tawada explora as fissuras entre os sistemas linguísticos e suas implicações na percepção e organização da realidade. Essa problemática encontra eco nas reflexões de Vilém Flusser em *Língua e Realidade* (2021), que investiga como as línguas não apenas descrevem, mas também estruturam a experiência do mundo. Tanto Flusser quanto Tawada são escritores exofônicos, produzindo em mais de um idioma e atravessando contextos de deslocamento cultural. Flusser, nascido na Tchecoslováquia, exilou-se no Brasil e posteriormente viveu na França e na Alemanha, publicando em alemão, português, inglês e francês. Tawada, por sua vez, nasceu no Japão e se estabeleceu na Alemanha, onde passou a escrever em japonês e alemão, incorporando as tensões entre essas línguas à sua produção literária.

A protagonista de *Schwager in Bordeaux* vivencia o deslocamento linguístico como um fenômeno existencial, percebendo que sua identidade e até mesmo a forma como seu corpo se movimenta ao falar transformam-se conforme o idioma utilizado. As dificuldades de tradução e a materialidade das palavras reforçam a concepção de que cada língua não apenas nomeia, mas também constroi a realidade: "(...) o caos irreal do poder-ser, do vir-a-ser, do potencial que tende a realizar-se, o qual estamos acostumados a chamar de realidade, surge à tona, aparece ao intelecto, organiza-se em cosmos, em poucas palavras, realiza-se nas formas das diversas línguas." (FLUSSER, 2021, p.167).

Para Flusser, a língua não é meramente um meio de comunicação, mas um dispositivo epistemológico que modela a realidade. Tawada dramatiza essa questão ao demonstrar como cada idioma impõe sua lógica própria, tornando a tradução um espaço de perda e reinvenção.

A personagem Yuna, ao se deparar com a estranheza da palavra *Schwager* (cunhado), reflete sobre as diferentes maneiras pelas quais os idiomas categorizam as relações familiares, evidenciando os limites e as possibilidades da linguagem na construção do pensamento e da subjetividade.

Yuna se perguntou se Maurice era de fato cunhado de Renée. Havia algo estranho ao ouvir a palavra *Schwager* (cunhado) saindo da boca de Renée. Ela disse certa vez que desprezava as pessoas que decoravam sua sala de estar com fotos de família. Yuna não conseguia imaginar Renée como parte de uma grande família que naturalmente incluísse sobrinhas, sobrinhos, cunhadas, e talvez tias-avós. Yuna ainda poderia aceitar que Renée tivesse uma mãe da qual ela tivesse recebido leite materno, pois é o destino de todos os mamíferos. (...) Um cunhado também poderia ser um irmão do marido. O marido de Renée, que Yuna só conhecia de histórias, poderia ter um irmão, pensou Yuna, mas naquele momento ela estava distraída com uma pergunta que subitamente lhe veio à cabeça: quão atrevida é uma mulher quando chama o irmão de seu marido pela mesma palavra que seu marido chama sua irmã? O que eles têm em comum? Yuna pesquisou a palavra em um dicionário e descobriu um terceiro significado: As pessoas tratavam o cocheiro da carroça de correspondências como *Schwager*: Cunhado, tem carta para mim hoje? (...) Yuna usou essa palavra pela primeira vez quando conversou com sua colega Nancy: Vou para Bordeaux na próxima semana, onde Renée tem um cunhado que está saindo de férias e eu vou poder me hospedar na casa dele durante esse período. A nova palavra deixou um gosto estranho na língua de Yuna (...).²³ (TAWADA, 2011, p.36-39, tradução nossa)

A dificuldade em aceitar a naturalidade com que Renée emprega o termo evidencia a maneira pela qual cada língua estrutura a realidade de forma específica, delimitando as relações sociais e afetivas de modos que podem parecer arbitrários a falantes de outros idiomas. Esse trecho ilustra diretamente a tese de Vilém Flusser de que a multiplicidade linguística gera realidades diversas, uma vez que cada idioma recorta e configura o mundo de maneira própria.

Flusser argumenta que a diversidade linguística não apenas reflete a pluralidade cultural, mas também revela a relatividade das categorias do conhecimento, afirmando que "há tantos sistemas categoriais, e, portanto, tantos tipos de conhecimento, quantas línguas existem

²³ Yuna fragte sich, ob Maurice wirklich ein Schwager Renées war. Es hatte etwas Befremdliches, aus Renées Mund das Wort Schwager zu hören. Renée sagte einmal, sie verachte Menschen, die ihre Wohnzimmer mit eingerahmten Familienfotos schmücken. Yuna konnte sich Renée nicht als Bestandteil einer großen Familie vorstellen, die Nichten, Neffen, Schwägerinnen und Schwäger und vielleicht auch noch Großtanten selbstverständlich miteinklammert. Die Tatsache, dass auch Renée eine Mutter hatte, von der sie Muttermilch bekommen hatte, konnte Yuna noch akzeptieren, denn es ist das Schicksal aller Säugetiere. (...) Ein Schwager kann auch ein Bruder des Ehemanns sein. Renées Mann, den Yuna nur vom Erzählen kannte, könnte einen Bruder haben, dachte Yuna, aber in dem Moment war sie abgelenkt von dieser Idee durch eine Frage, die plötzlich in ihrem Kopf auftauchte: was für dicke Nerven hat eine Frau, wenn sie einen Bruder ihres Ehemanns ohne Hemmung mit demselben Wort bezeichnet wie den Ehemann ihrer Schwester? Was haben sie gemeinsam? Yuna schlug das Wort in einem Wörterbuch nach und entdeckte eine dritte Bedeutung: Man habe früher den Kutscher der Postkutsche mit Schwager angesprochen: Schwager, haben Sie heute einen Brief für mich? (...) Yuna benutzte das Wort zum ersten Mal im Leben, als sie mit ihrer Kollegin, Nancy, sprach: Ich fahre nächste Woche nach Bordeaux, wo Renée einen Schwager hat, der in Urlaub fährt, und ich darf solange in seinem Haus wohnen. Das neue Wort hinterließ einen befremdlichen Nachgeschmack auf Yunas Zunge (...).

ou podem existir" (FLUSSER, 2021, p. 45). O autor reforça essa perspectiva ao sustentar que "(...) a realidade, este conjunto de dados brutos, está lá, dada e brutal, próxima do intelecto, mas inatingível. Este, o intelecto, dispõe de uma coleção de óculos, de diversas línguas, para observá-la. Toda vez que troca de óculos, a realidade parece ser diferente" (*Ibid.*, p. 45). Dessa maneira, a noção de realidade não é fixa, mas antes uma construção contingente das estruturas linguísticas.

Ademais, a exofonia manifesta-se de modo evidente na experiência de Yuna, que se apropria e experimenta novos vocábulos. Flusser sugere que o ato de traduzir — seja internamente, ao aprender uma nova língua, ou externamente, ao transpor conceitos entre idiomas — constitui uma forma de emancipação cognitiva, pois obriga o intelecto a despersonalizar o pensamento e reconstruí-lo de maneira mais abstrata. O autor observa que, durante o processo tradutório, o sujeito vivencia um instante de suspensão do pensamento, no qual "(...) paio sobre o abismo do nada" (*Ibid.*, p. 54), experimentando um estado de existência apenas em potencial. Flusser compara esse fenômeno a uma "(...) miniatura de morte e ressurreição" (*Ibid.*, p. 55), pois, ao transitar entre línguas, o pensamento precisa ser reconfigurado, desvinculando-se de sua realidade linguística anterior.

Além disso, o autor sustenta que "(...) o salto de língua a língua, atravessando o abismo do nada, cria no intelecto aquela sensação de irrealidade (...)" (*Ibid.*), tornando manifesta a relatividade da realidade. Assim, ao compreender que palavras de diferentes idiomas situam o sujeito em realidades distintas, o poliglota adquire um senso de deslocamento ontológico. Esse processo de tradução transcende os limites da língua original e dissolve momentaneamente o “Eu”, possibilitando que o pensamento torne-se mais flexível e abstrato.

A maneira como Yuna experimenta a língua reflete essa concepção, dado que seu estranhamento diante do termo *Schwager* e sua subsequente tentativa de assimilá-lo evidenciam como a aprendizagem e a apropriação de um idioma reconfiguram sua percepção de mundo. Outro exemplo revelador é sua reação ao termo *kurreif*, que, numa tradução literal, significa “maduro o bastante”, isto é, “pronto para a cura”, sugerindo uma conotação de repouso ou recuperação. Esse deslocamento semântico reforça a ideia de que a linguagem não apenas nomeia, mas também institui realidades, um dos princípios centrais da análise flusseriana.

Você vai para a praia? Que inveja! Yuna respondeu ofendida: Bordeaux não fica à beira mar. Assim como em Hamburgo, é necessário pegar o trem se quiser ir para o mar. Além disso, não sou digna de inveja. Estou apenas *Kurreif*, pronta para cura. *Kurreif*: Yuna roubou essa palavra de uma contadora, mas imediatamente

arrependeu-se do roubo pois a palavra soou mais tortuosa do que relaxante. (TAWADA, 2011, p.39, tradução nossa)²⁴

Ao empregar a palavra, Yuna imediatamente percebe um peso semântico que lhe desagrada, indicando que a incorporação de um novo vocábulo não se limita à sua designação referencial, mas implica também a absorção de conotações culturais e afetivas inerentes ao idioma. Essa constatação está em consonância com a perspectiva de Vilém Flusser, segundo a qual as palavras não se constituem meramente como signos arbitrários, mas são carregadas de historicidade, emoção e contextos específicos que, por sua vez, modulam a experiência cognitiva e sensorial do falante.

Dessa forma, *Schwager in Bordeaux* exemplifica a premissa central de Flusser de que a língua não apenas traduz realidades preexistentes, mas as constitui e transforma. A experiência da protagonista evidencia como o aprendizado e o uso de um novo idioma reconfiguram sua percepção e compreensão do mundo, revelando que o ato de pensar e se expressar em diferentes línguas corresponde a um deslocamento entre distintos sistemas epistemológicos e ontológicos. Assim, a narrativa de Tawada sublinha não apenas a fluidez identitária possibilitada pela exofonia, mas também os limites e potencialidades da linguagem na construção da subjetividade e da realidade.

O monolinguismo, portanto, não é apenas uma condição existencial, mas uma imposição histórica e política que constrange o sujeito, fazendo com que sua própria língua lhe pareça alheia. Esse deslocamento é experienciado por Yuna, cuja identidade linguística se constitui em um entrelugar de múltiplas línguas, sem que nenhuma delas funcione como uma âncora definitiva. A fragmentação da experiência linguística da personagem ilustra, assim, o conceito de alteridade e a impossibilidade de um pertencimento pleno a qualquer idioma.

Essa perspectiva se desdobra de maneira complementar ao pensamento de Vilém Flusser, cuja reflexão sobre a relação entre língua e realidade aponta para a função estruturante da linguagem na organização da experiência do mundo.

²⁴ *Du fährst ans Meer? Ich beneide dich! Yuna reagierte beleidigt: Bordeaux liegt nicht direkt am Meer. So wie in Hamburg muss man mit dem Zug fahren, wenn man ans Meer will. Außerdem bin ich nicht beneidenswert. Ich bin einfach kurreif. Kurreif: Yuna hatte das Wort von einer Frau aus der Buchhaltung gestohlen, bereute aber sofort den Diebstahl, denn das Wort klang eher qualvoll als erholsam.*

5.4. EscreverEntreMundos em *Schwager in Bordeaux*: reflexões a partir de Ottmar Ette

O conceito de "Literaturas sem morada fixa" (*Literaturen ohne festen Wohnsitz*), desenvolvido por Ottmar Ette, constitui uma abordagem teórica que transcende as delimitações tradicionais da literatura nacional, migrante e de exílio. Esse conceito refere-se a produções literárias que extrapolam fronteiras nacionais e culturais convencionais, evitando a fixação em um único contexto geopolítico. Trata-se de uma proposta que desafia a lógica binária da literatura nacional e da literatura mundial, posicionando-se em um espaço de atravessamento ideológico e conceitual.

Conforme Ette (2018, p. 17-18), tais literaturas emergem no contexto da globalização, marcado por deslocamentos humanos motivados por guerras, crises econômicas, fome e outros fatores estruturais. Essas mobilidades reconfiguram paisagens culturais e literárias, deslocando centros tradicionais para novas periferias e conferindo agência às antigas margens. Diferentemente da proposta de Homi Bhabha acerca do "terceiro espaço", Ette não busca traçar novas cartografias literárias, mas evidenciar dinâmicas translinguísticas e transareais que caracterizam os fluxos da literatura contemporânea.

O foco é um EscreverEntreMundos que se movimenta para lá e para cá entre universos distintos. Não se trata da fixação de uma nova cartografia do literário com uma designação de novos espaços literários relacionada a isso, mas do surgimento de novos padrões de movimento transareais, translinguais e transculturais que ultrapassam a distinção entre literatura nacional e mundial, caracterizada pela insuficiência discursiva (*Ibid.*, p.17)

O conceito de "EscreverEntreMundos" (*ZwischenWeltenSchreiben*), formulado por Ottmar Ette, transcende a mera categorização de um fenômeno literário para se afirmar como uma abordagem teórica que tensiona os paradigmas tradicionais da crítica literária. Longe de restringir-se a um simples deslocamento espacial ou biográfico dos autores, essa noção enfatiza um processo contínuo de translinguagem e interseção cultural, no qual a literatura inscreve-se simultaneamente em múltiplos espaços culturais e linguísticos sem fixar-se integralmente em nenhum deles.

Dessa forma, a proposta de Ette desloca os eixos normativos da literatura nacional e mundial, desestabilizando a noção de pertencimento homogêneo e promovendo um modelo de escrita que opera no entremeio, no trânsito, no fluxo ininterrupto de experiências e referências. Esse processo não apenas desafia concepções arraigadas sobre identidade literária, mas também sugere uma epistemologia que valoriza o hibridismo, a relacionalidade e a plasticidade

dos discursos literários em um mundo marcado por deslocamentos e reconfigurações constantes.

O único pertencimento (*nacionalidad*) de uma escritora ou de um escritor seria então a da própria língua - independentemente de ela seguir os sons e movimentos de uma língua materna ou de uma outra, de que tenha se apropriado. Esse desvanecer - se não também desaparecer - da diferença entre "língua materna" e "língua estrangeira" está ligado às habilidades da língua e ao translingual Escrever-entre-diversas-línguas de uma literatura sem morada fixa. A sua oscilação produtiva, seus cruzamentos criativos possibilitam hoje as novas atualizações e escritas em um local (F:(Ort=local)*schreibungen*), da antiga promessa de felicidade da literatura. (*Ibid.*, p.199)

As reflexões teóricas de Ottmar Ette acerca da escrita entre mundos encontram expressiva ressonância em *Schwager in Bordeaux*. A dinâmica do trânsito linguístico permeia integralmente a experiência de Yuna, cuja trajetória é marcada por uma constante oscilação entre o japonês, o alemão, o francês e o inglês. Essa fluidez plurilíngue não se limita à dimensão comunicativa, mas reverbera em um processo contínuo de negociação identitária, no qual a personagem vê-se confrontada com a instabilidade inerente ao pertencimento linguístico e cultural.

Esse tensionamento identitário manifesta-se, por exemplo, na passagem em que Yuna expressa o desejo de aprender francês, mas simultaneamente experimenta um desconforto latente em relação a essa escolha. Tal hesitação ilustra a complexidade dos deslocamentos linguísticos e afetivos que caracterizam sua vivência, evidenciando o caráter exofônico da obra e seu engajamento com a problemática da pós-colonialidade e da migração.

Na penúltima visita à Renée, Yuna havia dito que gostaria de passar as próximas férias de verão no exterior. Afinal de contas, ela não estava mais amarrada a nada. Estou livre agora, disse Yuna, sentindo um gosto desagradável na língua, como se tivesse dito que havia sido uma escrava. Renée assentiu com a cabeça e, com os olhos arregalados, esperou pelas próximas palavras de Yuna.²⁵ (TAWADA, 2011, p.9, tradução nossa)

Yuna vivencia um momento de dissonância discursiva ao afirmar estar livre "agora", sendo imediatamente acometida por um desconforto linguístico que remete à metáfora da escravidão. Essa hesitação transcende um mero embaraço retórico, inscrevendo-se na tessitura de sua identidade exofônica e na tensão inerente ao deslocamento linguístico-cultural. A noção

²⁵ Bei ihrem vorletzten Besuch bei Renée hatte Yuna erzählt, dass sie die nächsten Sommerferien im Ausland verbringen möchte. Sie sei schließlich an nichts mehr gebunden. Ich bin jetzt frei, sagte Yuna und spürte einen unangenehmen Nachgeschmack auf der Zunge, als hätte sie gesagt, sie sei eine Sklavin gewesen. Renée nickte ihr verständnisvoll zu und wartete mit aufgerissenen Augen auf die nächsten Worte von Yuna.

de liberdade, na experiência de Yuna, carrega uma carga semântica paradoxal: ao ser afirmada, pressupõe a existência de um aprisionamento prévio – seja este de ordem estrutural, subjetiva ou relacional. Ao verbalizar sua emancipação, Yuna se depara com o caráter insidioso da linguagem, cuja formulação inadvertidamente sugere uma opressão anterior, evocando processos históricos e coloniais que reverberam na instabilidade de sua subjetividade migrante.

Renée, sua interlocutora, responde com uma escuta tensa, aguardando que Yuna elabore as implicações de sua própria enunciação. Esse silêncio expectante amplifica a fratura discursiva, instaurando um espaço de autorreflexão no qual Yuna é confrontada pela dissonância entre intenção e recepção. O diálogo, assim, opera como um microcosmo das interações exofônicas, em que cada enunciado carrega vestígios de pertencimento e exclusão. Yuna não apenas oscila entre territórios linguísticos, mas se vê imersa em uma fluidez semântica que torna qualquer afirmação de autonomia vulnerável à ambivalência. O gosto amargo que lhe fica na boca simboliza essa apreensão: a liberdade, longe de ser uma condição absoluta, manifesta-se como um processo em constante renegociação, no qual a linguagem delinea tanto os contornos do pertencimento quanto suas fraturas inerentes.

Essa problemática, que se manifesta no suposto desejo de Yuna de aprender francês, funciona como um fio condutor do romance. A aprendizagem da língua não configura-se como um simples ato de aquisição de competências linguísticas, mas antes como um campo de tensão no qual se desdobram questões identitárias, afetivas e políticas. O desejo de aprender francês não se apresenta como uma escolha neutra, mas como um gesto carregado de ambivalências, no qual se inscrevem tanto a busca por inserção quanto a resistência à assimilação. Dessa forma, o romance expõe de maneira aguda o questionamento sobre pertencimento e deslocamento, evidenciando a complexidade do posicionamento exofônico e a precariedade das fronteiras linguísticas e culturais.

Em Hamburgo, Yuna nunca se perguntou por que ela não queria aprender francês. No entanto, ela nunca viajava de trem sem autores franceses. Na estação de Bruxelas, esta velha pergunta, que nunca a havia incomodado, veio à cabeça de Yuna. Bruxelas não era seu destino, mas apenas uma questão intermediária. Lá ela teve que trocar de trem e se perguntar: Por que eu não queria aprender esse idioma e por que eu nunca me perguntei o motivo? Yuna olhou para seu relógio de pulso como se pudesse ver uma resposta nos ponteiros. Ainda havia muito tempo até a chegada do trem que a levaria para Bordeaux. Ela dirigiu-se para um café na estação e pediu um café expresso. Lá ela foi imediatamente cercada por vozes francófonas, cuja melodia lhe parecia mais penetrante do que nunca.²⁶ (*Ibid.*, p.58, tradução nossa)

²⁶ *In Hamburg stellte sich Yuna nie die Frage, warum sie kein Französisch lernen wollte. Dabei fuhr sie nie S-Bahn ohne französische Autoren. Im Bahnhof Brüssel kam diese alte Frage, die sie aber nie gekümmert hatte, auf Yuna zu. Brüssel war nicht ihr Reiseziel, sondern nur eine Zwischenfrage. Sie musste dort umsteigen und sich fragen: Warum wollte ich diese Sprache nicht lernen und warum habe ich mich nie nach dem Grund gefragt?*

O fragmento evidencia como a experiência translinguística não apenas instaura uma crise de pertencimento, mas também suscita um questionamento ontológico acerca da constituição do sujeito em trânsito. A relação de Yuna com o francês ilustra um paradoxo fundamental: embora nunca tenha empreendido um aprendizado formal da língua, sua imersão na literatura francófona sugere um processo de assimilação passiva, concomitante a uma resistência implícita à adoção ativa desse idioma. Esse embate latente emerge com intensidade na estação de Bruxelas, espaço de liminaridade que catalisa uma reflexão sobre sua posição linguística e cultural. O ato de olhar para o relógio em busca de uma resposta simbólica revela sua tentativa de ancorar-se em uma temporalidade estável, estratégia que, contudo, se revela insuficiente diante da fluidez de sua identidade.

O impacto da língua francesa intensifica-se na cena do café, onde sua dimensão sonora impõe-se a Yuna com uma força quase avassaladora, sublinhando a materialidade acústica da alteridade linguística. Até então relegado a uma posição periférica em sua subjetividade, o francês impõe-se como um elemento inescapável, cuja sonoridade desestabiliza as fronteiras entre familiaridade e estrangeiridade. Aqui, a linguagem ultrapassa sua função meramente comunicativa, manifestando-se como um fenômeno sensorial e epistemológico que molda a experiência do eu. Yuna encarna, assim, a condição do sujeito translinguístico, aquele que habita simultaneamente múltiplos espaços culturais e linguísticos sem jamais fixar-se integralmente em nenhum deles. Sua hesitação diante do francês não se reduz a uma questão pragmática de aprendizado, mas reflete um embate mais profundo sobre a inscrição da língua na constituição da subjetividade e na dinâmica do pertencimento.

Ao longo da narrativa, essa tensão evidencia a relação intrínseca entre linguagem, identidade e deslocamento, convergindo com as formulações teóricas de Ottmar Ette sobre a escrita entre mundos. Segundo Ette, a identidade não deve ser concebida como um constructo estático, mas como um processo dinâmico, continuamente moldado pelas experiências linguísticas e culturais do sujeito. Dessa maneira, *Schwager in Bordeaux* insere-se em um horizonte de reflexão que desestabiliza categorias rígidas de pertencimento, propondo, em seu lugar, uma noção de subjetividade que se articula no trânsito, na negociação e na constante reconfiguração das fronteiras linguísticas e culturais.

Yuna schaute auf die Armbanduhr, als könnte sie eine Antwort vom Zifferblatt ablesen. Es gab noch genug Zeit, bis der Zug kam, mit dem sie weiter nach Bordeaux fahren konnte. Sie ging in ein Stehcafé im Bahnhof, bestellte einen Espresso. Dort war sie sofort von französisch sprechenden Stimmen umgeben, deren Melodie ihr so stechend fremd vorkam wie noch nie.

6. ESPAÇOS E FRONTEIRAS NA OBRA TAWADIANA

Schwager in Bordeaux insere-se em um regime discursivo caracterizado pela transgressão das fronteiras linguísticas e identitárias, articulando-se com paradigmas teóricos que evidenciam a performatividade da linguagem e a instabilidade do pertencimento. No capítulo precedente, foi examinado como a escrita de Tawada desestabiliza categorias narrativas tradicionais, instaurando um espaço de enunciação translinguístico e fragmentado, em sintonia com as formulações de Barthes, Derrida, Flusser e Ette. A relação entre linguagem, subjetividade e poder emerge como eixo central, problematizando a posse da língua e o papel da tradução na configuração da identidade.

Essa problematização, no entanto, não se restringe ao plano linguístico, mas reverbera na construção espacial do romance. Se a linguagem, na obra de Tawada, é concebida como instável e mutável, a espacialidade segue uma lógica análoga, marcando a experiência da protagonista, Yuna, por um trânsito incessante e uma relação precária com a fixidez geográfica. A topografia do romance reflete uma poética da mobilidade que tensiona as categorias de pertencimento, aproximando-se do conceito de "literatura sem morada fixa", proposto por Ette (2018).

Nesse sentido, o presente capítulo propõe-se a aprofundar a reflexão ao mobilizar os conceitos de espaço liso e espaço estriado, formulados por Deleuze e Guattari, para compreender os deslocamentos da protagonista e sua interação com os espaços de trânsito. Locais como estações de trem e portos operam enquanto zonas liminares, nas quais as fronteiras espaciais e linguísticas reconfiguram-se continuamente. A obra não apenas tematiza essa fluidez, mas a incorpora estruturalmente, desafiando representações cartográficas convencionais e propondo uma espacialidade que, assim como a linguagem, resiste à fixação. A análise subsequente examinará, portanto, como o romance tensiona concepções de espacialidade e identidade, evidenciando a intersecção entre deslocamento físico, exofonia e translinguismo. A partir dessa abordagem, será possível compreender como *Schwager in Bordeaux* insere-se em um projeto literário que não apenas representa o trânsito e a fragmentação, mas os torna constitutivos de sua própria estrutura narrativa.

6.1. Desestabilizando fronteiras: o Espaço Liso em *Schwager in Bordeaux*

A distinção entre espaço liso e espaço estriado, formulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1997), ultrapassa a mera oposição binária para conceber um regime dinâmico e coevolutivo de espacialização. Esses conceitos são fundamentais para a

problematização das configurações nômades e sedentárias, associadas, respectivamente, à desterritorialização e à reterritorialização, situando-se no cerne das discussões sobre produção de subjetividade e dinâmicas sociopolíticas.

O espaço liso caracteriza-se por uma continuidade intensiva na qual as coordenadas são variáveis e as orientações emergem de processos heterogêneos, em oposição a uma estrutura rigidamente pré-definida. De acordo com os autores, "O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afetos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais do que óptica." (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 162). Trata-se, portanto, de um regime espacial em que as trajetórias não são determinadas por pontos fixos, mas por intensidades e direções dinâmicas. Nesse contexto, a percepção háptica substitui a referência fixa, instaurando uma multiplicidade de trajetórias que configuram a espacialidade sem recorrer a divisões preestabelecidas. Esse tipo de espacialidade articula-se com os movimentos nômades e com formas de existência que resistem às lógicas de estriação.

Por outro lado, o espaço estriado define-se pela segmentação e pela codificação, instaurando uma organização que hierarquiza e regula fluxos e trajetórias. Seu princípio fundamental é um mapeamento disciplinar que visa estabelecer pontos de referência e fronteiras, consolidando estruturas de controle. O espaço estriado, nesse sentido, constitui o alicerce da territorialização estatal, das lógicas administrativas e da gestão urbana, promovendo um regime de coerência voltado para a domesticação do devir. Os autores sintetizam essa diferença ao afirmarem que, no espaço estriado, "mede-se o espaço a fim de ocupá-lo", enquanto no espaço liso, "ocupa-se o espaço sem medi-lo" (*Ibid.*, p. 20).

Essa abordagem permite não apenas a análise dos modos de ocupação e organização do espaço, mas também das formas de subjetivação e dos regimes de poder delas decorrentes. Um exemplo ilustrativo dessa dinâmica pode ser observado na cena inicial do romance, em que a chegada de Yuna à estação de trem de Bordeaux é narrada. O trecho evidencia, de maneira emblemática, a perturbação sensorial provocada pelo ambiente desconhecido, apontando para uma experiência espacial que desafia os limites entre a estriação e a lisura, tensionando os regimes de percepção e de subjetivação da protagonista.

始

Naquele dia luminoso e seco de verão, exatamente ao meio-dia, o trem que Yuna havia tomado em Bruxelas chegou a Bordeaux. Yuna procurou na plataforma por um homem que ela nunca havia visto. Os passageiros formaram uma massa líquida rumo à saída enquanto Yuna parava e olhava à sua volta. No final, restaram apenas Yuna e

um jovem eletricitista. Ele colocou sua caixa de ferramentas no chão e abriu a porta cinza de uma instalação.

堂

Yuna entrou no saguão da estação que tinha um pé-direito alto como uma catedral. O estalo das rodinhas das malas, o barulho dos pratos vindos da brasserie e as vogais cuspidas pelos viajantes misturavam-se em uma nuvem sonora que sobrevoava a cabeça das pessoas. Yuna olhou em volta, mas não encontrou nenhum homem que pudesse ser Maurice.

搜

Independentemente do motivo, cada palavra que é escrita influencia o futuro. Há três dias Yuna havia recebido um último e-mail de Maurice dizendo: *"I search you at the station"*. Assim como a maioria das mais importantes estações de trem do mundo, a estação Bordeaux St. Jean foi construída de forma que fosse fácil se perder. Um labirinto, pensou Yuna. Devo deixar um fio de seda vermelho para que ele me encontre.

駅

Yuna ligou seu celular. Uma operadora telefônica local respondeu imediatamente com uma sequência estranha de sons. Logo em seguida, ele tocou. Era Maurice. Yuna perguntou onde ele estava. Ele respondeu. Sua palavra foi cortada por um assobio elétrico de modo que ela não pode entender nada exceto a palavra *"Bahnhof"*. O *"Hof"*, pátio, de *"Bahnhof"*, estação, soava como *"Huf"*, casco. Um cavalo preto encontrava-se em frente à brasserie. Ele galopou e desapareceu silenciosamente através da parede de vidro. *Pardon?* Maurice repetiu sua resposta. Na verdade, ele havia dito *"Bahnhof"* em alemão, mas Yuna não a ouviu pois não esperava dele uma palavra alemã. (TAWADA, 2011, p.7-8, tradução nossa)²⁷

A percepção sensorial de Yuna é mediada pelo ambiente sonoro da estação, onde os sons dispersos se condensam na figura de um jovem eletricitista, uma presença aparentemente imperceptível aos demais passageiros, que formam uma "massa líquida" indistinta. A experiência auditiva da protagonista adquire um caráter quase material, à medida que a francofonia – essa nebulosa de vogais projetadas no espaço – se torna uma entidade autônoma que a envolve. No cerne dessa experiência está a busca de Yuna por um "cunhado", uma figura indefinida, passível de ser encarnada por qualquer um dos presentes, incluindo o eletricitista. Tal

²⁷ 始 An jenem hellen, trockenen Sommertag, genau um zwölf Uhr mittags, kam der Zug, den Yuna in Brüssel genommen hatte, in Bordeaux an. Yuna suchte auf dem Bahnsteig nach einem Mann, den sie noch nie im Leben gesehen hatte. Die Passagiere bildeten eine flüssige Masse in Richtung Ausgang, während Yuna an einer Stelle stehen blieb und sich umschaute. Am Ende blieben nur noch Yuna und ein junger Elektromechaniker übrig. Er stellte seinen Werkzeugkasten auf den Boden und öffnete die grau angemalte Tür einer Anlage. 堂 Yuna betrat den Bahnhofssaal, der eine hohe Decke hatte wie ein Dom. Das Knattern des rollenden Reisekoffers, das Klappern der Teller aus der Brasserie und die Vokale, die die Reisenden ausspuckten, vermischten sich über den Köpfen der Menschen zu einer Klangwolke. Yuna schaute sich um, fand aber keinen Mann, der Maurice sein konnte. 搜 Jedes Wort, das – egal aus welchem Grund – einmal geschrieben wird, beeinflusst die Zukunft. Drei Tage zuvor hatte Yuna die letzte E Mail von Maurice bekommen, in der stand: *I search you at the station*. Genau wie die meisten größeren Bahnhöfe dieser Welt war der Bahnhof Bordeaux St. Jean so gebaut, dass man sich leicht verfehlen konnte. Ein Labyrinth, dachte Yuna, ich muss einen roten Seidenfaden hinterlassen, damit er mich findet. 駅 Yuna schaltete ihr Mobiltelefon an. Eine lokale Telefonfirma meldete sich sofort mit einer fremdartigen Tonfolge. Gleich danach klingelte es. Es war Maurice. Yuna fragte, wo er sei. Er antwortete. Sein Wort wurde durch ein elektrisches Zischen unterbrochen, sodass sie nur Bahnhof verstand. Der Hof vom Bahnhof klang wie Huf. Ein schwarzes Pferd stand vor der Brasserie. Es galoppierte los und verschwand geräuschlos in der Glaswand. *Pardon?* Maurice wiederholte seine Antwort. Er sagte tatsächlich Bahnhof auf Deutsch, aber Yuna hörte das Wort nicht, weil sie kein deutsches Wort von ihm erwartete.

busca dá-se sem um referencial concreto, um processo de orientação intuitiva que ressoa com a própria configuração labiríntica das estações de trem. Esses espaços, assim como aeroportos e rodoviárias, caracterizam-se pela transitoriedade, pela impermanência e pela fluidez ininterrupta do deslocamento.

Marc Augé (1994, p. 36) conceitua tais locais como "não-lugares", ambientes de circulação acelerada onde os indivíduos permanecem sem constituir relações identitárias duradouras. Segundo ele, "um espaço que não pode ser definido como identitário, nem como relacional, nem como histórico" (*Ibid.*, p. 73) caracteriza-se como um não-lugar. A estação de trem, portanto, inscreve-se nesse regime espacial, pois sua funcionalidade não ancora-se em um sentido de pertencimento, mas em um fluxo constante de chegadas e partidas. A sensação de desorientação experimentada por Yuna amplifica esse caráter labiríntico da estação, o que manifesta-se simbolicamente na surpresa da protagonista ao ouvir Maurice falar em alemão – uma ruptura da expectativa de que a comunicação se daria em francês ou inglês. A esse último, usualmente investido de um status universalista, Yuna atribui um aspecto quase místico, pois nele reside um poder de delinear o futuro.

O jogo de linguagem que Tawada emprega aqui é particularmente significativo. A expressão idiomática alemã "*nur Bahnhof verstehen*" (literalmente, "entender apenas estação") adquire um duplo sentido, podendo também significar "não entender nada". Essa ambiguidade desdobra-se na experiência de Yuna: perdida no labirinto da estação, imersa em uma cacofonia de línguas e ruídos, ela agarra-se à única palavra compreensível – "*Bahnhof*" –, a qual, ironicamente, reforça sua sensação de confusão. Além disso, Tawada explora a plasticidade da língua alemã ao desconstruir a palavra "*Bahnhof*", associando-a a "*Hof*" (pátio) e "*Huf*" (casco), elementos que evocam a imagem de um cavalo diante da brasserie da estação. Esse exercício lúdico com a morfologia do alemão inscreve-se na estética exofônica da autora, que, ao escrever em uma língua adquirida, observa-a sob uma perspectiva desterritorializada, livre das amarras da convencionalidade.

Outro aspecto estrutural relevante no romance é a introdução de cada parágrafo por um caractere, que antecipa tematicamente o conteúdo subsequente. No trecho analisado, os ideogramas apresentados correspondem a: começar (始), templo/saguão (堂), procurar/buscar/localizar (搜) e estação de trem (駅). Essa estratégia composicional dialoga diretamente com o jogo de desmontagem linguística empreendido por Tawada. Assim como os kanjis são formados por radicais que podem ser decompostos em diferentes significados, a autora desconstrói a língua alemã, dissolvendo suas estruturas normativas para revelar novas

possibilidades de significação. Roussel (2020, p. 172) argumenta que essa abordagem exofônica expande os limites materiais do texto, restaurando a fluidez da linguagem e desafiando a rigidez estrutural imposta pelas convenções idiomáticas.

Essa tensão entre estrutura e dissolução se manifesta novamente na jornada de Yuna de Hamburgo a Bordeaux, particularmente na estação de trem de Bruxelas, onde a necessidade de troca de trens se impõe como um novo desafio ao seu processo de orientação e deslocamento.

Em Hamburgo, Yuna nunca havia se perguntado o motivo por ela não querer aprender francês. No entanto, ela nunca viajava de trem sem autores franceses. Na estação de Bruxelas esta antiga pergunta, que nunca lhe havia incomodado, veio à cabeça. Bruxelas não era seu destino, mas apenas uma questão intermediária. Lá ela teve que trocar de trem e se perguntar: Por que eu não queria aprender esse idioma e por que eu nunca me perguntei o motivo? Yuna olhou para seu relógio de pulso como se pudesse ver uma resposta nos ponteiros. Ainda havia muito tempo até a chegada do trem que a levaria para Bordeaux. Ela dirigiu-se para um café na estação e pediu um café expresso. Lá ela foi imediatamente cercada por vozes francôfonas, cuja melodia lhe parecia mais penetrante do que nunca. Tenha cuidado! Há algo desconhecido, talvez perigoso, vindo na sua direção! O aviso a despertou, seu coração batia mais fortemente do que antes, seu sangue corria mais rápido e ela se sentia quente. Yuna respirava mais profundamente e mais rápido enquanto mudava sua postura constantemente. Seu nervosismo lembrava uma sensação de felicidade. Logo um casal de idosos que conversava em holandês parou ao seu lado. O som dessa língua a acalmou pois a fez sentir que ainda não estava tão longe de casa. Bruxelas ficava longe ou perto? Quem poderia responder a essa pergunta complicada? Cada coração está envolvido em pelo menos um - ou em vários - conflitos linguísticos. Há em cada cabeça um mapa deformado da Europa. No mapa de Yuna, Bruxelas estava por toda parte, mas apenas um buraco onde a cidade realmente deveria se encontrar. Ela se lembrou de um nome que há muito tempo havia esquecido: Viviane. Naquele momento, Yuna rasgou o pequeno e comprido saquinho de açúcar tão desajeitadamente que todo o pó branco se espalhou sobre o piso de ardósia preta. Ela tentou varrer o chão discretamente com seus sapatos, mas não se atreveu a pedir um novo saquinho na caixa. Através do sabor amargo do café expresso, Viviane retornou e ficou parada diante de Yuna.²⁸ (TAWADA, 2011, p.58-59, tradução nossa)

²⁸ *In Hamburg stellte sich Yuna nie die Frage, warum sie kein Französisch lernen wollte. Dabei fuhr sie nie S-Bahn ohne französische Autoren. Im Bahnhof Brüssel kam diese alte Frage, die sie aber nie gekümmert hatte, auf Yuna zu. Brüssel war nicht ihr Reiseziel, sondern nur eine Zwischenfrage. Sie musste dort umsteigen und sich fragen: Warum wollte ich diese Sprache nicht lernen und warum habe ich mich nie nach dem Grund gefragt? Yuna schaute auf die Armbanduhr, als könnte sie eine Antwort vom Zifferblatt ablesen. Es gab noch genug Zeit, bis der Zug kam, mit dem sie weiter nach Bordeaux fahren konnte. Sie ging in ein Stehcafé im Bahnhof, bestellte einen Espresso. Dort war sie sofort von französisch sprechenden Stimmen umgeben, deren Melodie ihr so stechend fremd vorkam wie noch nie. Sei vorsichtig! Da kommt etwas Unbekanntes, vielleicht Gefährliches auf dich zu! Die Vorwarnung weckte sie auf, das Herz schlug deutlicher als vorher, das Blut floss schneller und ihr wurde heiß. Yuna atmete tiefer, schneller, änderte ständig ihre Körperhaltung. Ihre Nervosität ähnelte einem Glücksgefühl. Bald stellte sich ein älteres Ehepaar neben Yuna und unterhielt sich auf Niederländisch. Der Klang dieser Sprache beruhigte sie wieder, denn er gab ihr das Gefühl, sie wäre noch nicht so weit von zu Hause entfernt. Liegt Brüssel in der Ferne oder in der Nähe? Wer kann schon diese verworrene Frage beantworten? Jedes Herz ist in mindestens einen – wenn nicht in mehrere – sprachliche Konflikte verwickelt. In jedem Kopf gibt es eine deformierte Landkarte von Europa. Auf Yunas Karte gab es überall Brüssel, dafür aber dort, wo die Stadt tatsächlich liegen sollte, nur ein Loch. Ihr fiel ein Name ein, den sie lange vergessen hatte: Viviane. Yuna riss in dem Moment die kleine, längliche Zuckertüte so ungeschickt auf, dass sich das ganze weiße Pulver auf den schwarzen Schieferboden verstreute. Sie versuchte, mit ihren Schuhen unauffällig den Boden zu fegen, traute sich aber nicht, eine neue Zuckertüte von der Kasse zu holen. Durch den bitteren Geschmack von Espresso kam Viviane zurück, stand vor Yuna.*

Yuna depara-se com um questionamento inusitado: por que nunca aprendeu francês, apesar de sua constante proximidade com obras de autores francófonos? Bruxelas emerge como um espaço de transição, um ponto intermediário entre a França e a Alemanha, cujo caráter liminar reflete-se na experiência linguística da protagonista. Em meio ao burburinho polifônico da estação, as vozes francófonas despertam nela uma inquietação difusa, um estado de alerta que a desestabiliza momentaneamente. No entanto, essa sensação de estranhamento é amenizada ao captar fragmentos de uma conversa em holandês, língua estruturalmente próxima do alemão, que lhe oferece um inesperado conforto. Esse contraste reforça a dualidade do espaço belga, que se apresenta simultaneamente como um território de deslocamento e de reconhecimento, de afastamento e de familiaridade.

A experiência de Yuna expõe uma falha nas representações cartográficas convencionais. Se os mapas da Europa delineiam fronteiras fixas entre Alemanha, França, Bélgica e Holanda, eles negligenciam a fluidez dos deslocamentos linguísticos e culturais que atravessam esses territórios. O substrato multilinguístico da região – composto por línguas nacionais, dialetos regionais e práticas linguísticas híbridas – tensiona as fronteiras rigidamente estabelecidas, revelando as lacunas e porosidades de uma estrutura aparentemente coesa. A estação de Bruxelas, portanto, configura-se como um espaço de ressignificação dessas fronteiras, onde as identidades linguísticas não encontram-se sedimentadas, mas em constante negociação.

Contrastando com esse ambiente de instabilidade e permeabilidade linguística, a memória de Yuna transporta-a para suas aulas de francês em Osaka, ministradas por Viviane, uma professora belga oriunda da Antuérpia. O sabor amargo do café evoca não apenas o rigor pedagógico de Viviane, mas também a imposição de uma norma linguística inflexível, que não admitia desvios ou invenções por parte da aluna. A rigidez gramatical da professora, associada à sua postura autoritária, adquire uma dimensão alegórica: ela torna-se uma figura de poder disciplinador, cuja intransigência ecoa processos históricos de dominação cultural e imposição linguística. A Bélgica, em sua atuação colonial, impôs estruturas de controle e padronização nos territórios ocupados, especialmente no Congo, e essa mesma lógica parece reger a postura pedagógica de Viviane, para quem a língua não admite ambiguidades ou improvisações.

O jogo que Tawada estabelece entre língua, poder e colonialidade insere-se em uma tradição crítica que subverte o olhar antropológico eurocêntrico. Se historicamente a Europa construiu narrativas que exotizaram o "outro", enquadrando culturas não europeias dentro de

categorias de alteridade rígidas, a obra de Tawada inverte essa perspectiva, expondo os mecanismos de normatização e exclusão subjacentes ao discurso europeu. A gramática normativa, representada por Viviane, não é apenas um conjunto de regras, mas um instrumento de delimitação e controle, que busca fixar significados e hierarquizar formas de expressão. O nervosismo de Yuna diante da inflexibilidade da professora reconfigura-se, na estação de Bruxelas, como um confronto direto com a fluidez e a inconstância das fronteiras linguísticas. A "situação intermediária" em que a protagonista se encontra não é apenas geográfica, mas também epistemológica: um ponto de oscilação entre imposição e resistência, entre estrutura e devir.

A trajetória de Yuna pelos espaços de trânsito que marcam sua jornada, revela um tensionamento constante entre os regimes de estriação e de lisura do espaço. Se, por um lado, a organização arquitetônica das estações busca ordenar fluxos e controlar os deslocamentos dos sujeitos, por outro, a experiência sensorial da protagonista escapa a essa lógica, revelando a instabilidade das fronteiras perceptivas e linguísticas que definem seu estar-no-mundo. Ao transitar entre línguas e espaços que desafiam as fronteiras convencionais, Yuna encarna uma subjetividade nômade, deslocando-se entre territórios sem jamais se fixar completamente em nenhum deles. Sua jornada, marcada pela desorientação e pela fluidez das experiências, escapa ao controle imposto pelo espaço estriado, evidenciando a impossibilidade de uma ancoragem estável, seja territorial, seja linguística.

Se as estações de trem representam a metáfora da errância e da espacialidade fluida, o elemento aquático emerge no romance como um símbolo ainda mais profundo da instabilidade das fronteiras. Em *Schwager in Bordeaux*, a água não apenas perpassa a narrativa como imagem recorrente, mas estrutura a própria lógica do texto, instaurando um regime de significação que subverte hierarquias e desafia fixações.

6.2. Fronteiras Líquidas: as águas que banham *Schwager in Bordeaux*

Bay (2016) caracteriza a obra de Yoko Tawada como “*Wasser-Werk*”, ou seja, uma escrita aquática, na qual os mundos ficcionais são atravessados por fluxos e deslocamentos marítimos. Essa fluidez não apenas enfatiza a impermanência, mas também se configura como um modelo poético de reflexão. O conto *Das Bad* exemplifica essa relação entre a escrita de Tawada e o elemento água desde suas primeiras linhas:

Diz-se que o corpo humano é composto por oitenta por cento de água, portanto, não é de surpreender que um rosto diferente apareça no espelho todas as manhãs. A pele da testa e das bochechas muda de um momento para outro, como a lama em um pântano, dependendo do movimento da água que corre por baixo dela e do movimento das pessoas que deixam suas pegadas sobre ela.²⁹ (TAWADA, 2010, tradução nossa)

A passagem ilustra a impossibilidade de uma identidade estática e evidencia a constante mutabilidade do sujeito, cuja configuração dá-se sempre em relação ao outro. O deslocamento pelo pântano, ao mesmo tempo em que imprime marcas de "deformação", revela um processo dinâmico de (trans)formação identitária, no qual o "eu" se constitui na interação com a alteridade. Na obra de Yoko Tawada, a escrita, assim como a água, não se define pela rigidez ou estaticidade, mas pela fluidez, pela transformação contínua e pela capacidade de adaptação. Conforme Bandhauer (2016), a presença da água na literatura tawadiana está intrinsecamente ligada à liquefação e à mobilidade, tornando-se, assim, um elemento fundamental para a construção de uma poética do estrangeiro.

Gutjahr (2016, tradução nossa) ressalta que o mote das palestras poéticas de Tawada em Hamburgo remete à água: "Para mim, viajar significa beber água estrangeira. Lugares diferentes, água diferente."³⁰ Esse enunciado sublinha a relação entre deslocamento e identidade, evidenciando a alteridade como um elemento constitutivo do sujeito. Bay (2016) argumenta que a escrita tawadiana utiliza a água como metáfora privilegiada para questionar a identidade pessoal, explorando suas múltiplas manifestações e os modos como ela simboliza a transformação e a liquefação identitária. Dessa maneira, novas relações emergem sob a influência da água: as identidades tornam-se fluidas, e as fronteiras permeáveis. Contudo, Tawada também investiga, em sua obra literária, a ambivalência da água no que concerne à questão das fronteiras, explorando sua capacidade tanto de conexão quanto de separação.

Quando eu era pequena, não acreditava na existência de água estrangeira, pois sempre pensei que o globo terrestre fosse uma esfera de água com muitas ilhas pequenas e grandes flutuando sobre ele e que a água deveria ser a mesma em todos os lugares. Durante o sono, às vezes eu ouvia o som da água correndo sob a ilha principal do Japão. A borda que circundava a ilha também era composta de água, que batia continuamente na costa como uma onda. Como é possível saber onde começa a água estrangeira se a própria fronteira é feita de água?³¹ (TAWADA, 2019, p.10, tradução nossa)

²⁹ *Der menschliche Körper soll zu achtzig Prozent aus Wasser bestehen, es ist daher auch kaum verwunderlich, daß sich jeden morgen ein anderes Gesicht im Spiegel zeigt. Die Haut an Stirn und Wangen verändert sich von Augenblick zu Augenblick wie der Schlamm in einem Sumpf, je nach der Bewegung des Wassers, das unter ihm fließt, und der Bewegung der Menschen, die auf ihm ihre Fußspuren hinterlassen.*

³⁰ *Reisen heißt für mich, fremdes Wasser zu trinken. Andere Orte, anderes Wasser.*

³¹ *Ich, als kleines Mädchen, glaubte nicht daran, dass es fremdes Wasser gebe, denn ich dachte immer, der Globus sei eine Wasserkugel, auf der viele kleine und große Inseln schwimmen, das Wasser müsse überall gleich sein. Im Schlaf hörte ich manchmal das Rauschen des Wassers, das unter der Hauptinsel Japans floss. Die Grenze, die die*

A concepção do globo como uma esfera aquática assume centralidade na poetologia de Yoko Tawada, especialmente no que concerne à problemática da tradução. Conforme Bay (2016), quando a água não limita-se a uma demarcação fronteira, mas configura-se como um elemento intermediário que simultaneamente separa e conecta territórios – do "eu" e do "estrangeiro" –, ela também torna-se um meio de circulação de significantes e significados. Tal dinâmica é particularmente visível em *Schwager in Bordeaux*, onde a travessia marítima adquire um estatuto metafórico e estruturante na construção do texto literário.

A questão das fronteiras manifesta-se ainda no próprio nome da cidade francesa Bordeaux, que evoca sua posição liminar entre os domínios terrestre e aquático – *bord de l'eau* (borda d'água). São precisamente esses espaços de transição que constituem o horizonte criativo de Tawada. A autora mobiliza a imagem do mar não apenas como um topos geográfico, mas como um operador conceitual que tensiona os limites da experiência migratória e linguística de sua protagonista, Yuna.

A trajetória de Yuna, de Hamburgo a Bordeaux, transcende a mera deslocação física: trata-se de um percurso em que se reconfiguram identidades, memórias e regimes de linguagem. O mar, em sua fluidez constitutiva, contrasta com a fixidez das fronteiras nacionais e culturais, desafiando concepções enraizadas de pertencimento. Como falante exofônica e sujeito migrante, Yuna encarna um trânsito contínuo entre línguas, evidenciando os deslocamentos inerentes ao próprio ato de narrar. No contexto de uma Europa em constante reconfiguração política e simbólica, Tawada transforma a travessia marítima em um paradigma de subjetividade móvel, no qual as fronteiras operam não apenas como barreiras, mas como zonas de contato e metamorfose.

Logo um rio apareceu à direita. Uma longa ponte sublinhou a única frase invisível escrita no céu. A água do rio tinha uma cor arenosa e avermelhada. Quando Yuna ainda vivia em Osaka, ela acreditava que esse rio, *Garonne*, se chamava *Gallone*. Quantos galões de água tem o rio? Enquanto se preparavam para a prova de geografia, os amigos não paravam de se fazer esta pergunta. — Quantos galões? Eles se perguntavam sem fim, desfrutando da imensidão das águas.³² (TAWADA, 2011, p.79, tradução nossa)

Insel umschloss, bestand auch aus Wasser, das als Welle ununterbrochen ans Ufer schlug. Wie kann man wissen, wo der Ort des fremden Wassers anfängt, wenn die Grenze selbst aus Wasser besteht?

³² *Bald erschien ein Fluss auf der rechten Seite. Eine lange Brücke unterstrich den einen unsichtbaren Satz, der im Himmel geschrieben war. Das Wasser des Flusses hatte eine sandige rötliche Farbe. Als Yuna noch in Osaka lebte, glaubte sie, dass dieser Fluss Gallone heißen würde. Wie viel Gallonen Wasser hat der Fluss? Während sie sich zusammen mit Freundinnen auf die Geografieprüfung vorbereitete, stellten sie sich gegenseitig diese Frage. Wie viel Gallonen? Sie fragten ohne Ende und genossen die Unmessbarkeit des großen Wassers.*

A imagem do rio opera simultaneamente como metáfora e estrutura epistemológica, evocando a noção de fluxo contínuo tanto em seu aspecto físico — um curso de água em movimento — quanto em seu caráter simbólico, representando a transitoriedade do pensamento, da memória e da própria linguagem. Nesse horizonte, a ponte não limita-se a um artefato de conexão entre margens opostas, mas funciona como um signo que inscreve uma ausência, uma fissura semântica no espaço. Em vez de consolidar um elo concreto, essa estrutura enfatiza a disjunção, tornando visível a lacuna na constituição do significado. O jogo entre o visível e o invisível, entre a manifestação e a latência, reflete-se na relação indissociável entre linguagem e percepção, delineando as fronteiras da inteligibilidade e da comunicação.

A personagem Yuna, por sua vez, reconfigura essa relação ao acreditar que o rio se chama *Gallone*, termo que remete à unidade de medida "galão". Esse deslocamento linguístico transcende a mera confusão lexical, revelando um mecanismo exofônico de apropriação e ressignificação do idioma. Ao invés de operar pela via referencial, a nomeação de Yuna emerge de um jogo sonoro que reestrutura a experiência da realidade. Nomear o rio como *Gallone* implica concebê-lo como uma entidade mensurável, submetida à quantificação, mas, paradoxalmente, ao tentar medi-lo, depara-se com sua vastidão irrestrita. A tentativa de encerrar o fluxo dentro de um sistema métrico apenas reafirma sua incontenção, revelando a tensão entre ordem e desmedida.

A insistência dos colegas de classe em questionar Yuna sobre a quantificação do rio sublinha não uma busca por exatidão, mas um prazer lúdico diante da impossibilidade de apreensão do indeterminado. O questionamento reiterado não visa uma resposta definitiva, mas constitui um gesto performático que celebra a experiência do desconhecido. O fascínio pelo inquantificável subverte a lógica cartesiana e desafia o impulso humano de reduzir o mundo a esquemas classificatórios. Em vez de fixar-se em parâmetros racionais, a interação das crianças com a ideia de medição evidencia uma alternativa epistemológica, que valoriza o sublime da incerteza e a beleza do que escapa ao cálculo.

Essa perspectiva desdobra-se na relação de Yoko Tawada com a linguagem, concebida não como um sistema estanque de signos, mas como um campo de jogo e experimentação, no qual as palavras não estão ancoradas em significados fixos, mas fluem, transformam-se e reconfiguram-se incessantemente. Tal fluidez remete à própria dinâmica da água: sem contornos rígidos, sem fronteiras definitivas, operando como um espaço de criação e metamorfose. A ludicidade inerente ao deslizamento semântico entre *Gallone* e "rio" espelha o impulso poético tawadiano, no qual a linguagem não submete-se a um regime de estabilidade,

mas movimenta-se por zonas de indeterminação e ambivalência. Assim, tanto a água quanto a palavra tornam-se espaços de errância e invenção, rejeitando a busca por verdades absolutas e celebrando a potência do indizível: “O mar, consistia de mãe e água. Quando a costa negocia o comércio de morangos e vende um ser humano indefinido para, em troca, comprar uma mãe, cria-se um mar e uma atividade de escrita.”³³ (*Ibid.*, p.100, tradução nossa)

Nessa passagem, Yoko Tawada estabelece uma inter-relação entre os caracteres chineses associados aos termos "mar", "mãe" e "água": "海" (hǎi, "mar"), "妈" (mā, "mãe") e "水" (shuǐ, "água"). O caractere "海" (hǎi) incorpora o radical "氵", a forma simplificada do caractere "水" (shuǐ, "água"), evidenciando uma ligação etimológica com elementos aquáticos. Esse radical hídrico frequentemente integra a construção de caracteres ligados à água, líquidos, umidade e fluidez, reforçando a natureza semântica de "海" como um signo marítimo.

No nível estrutural, "海" (hǎi, "mar") e "妈" (mā, "mãe") compartilham o componente fonético "每" (měi), que desempenha papel na pronúncia dos dois caracteres. No caso de "妈", essa correspondência torna-se mais evidente em sua versão tradicional "媽". A presença de um mesmo elemento fonético sugere que esses caracteres possam ter sido influenciados por padrões fonológicos semelhantes na evolução da língua chinesa.

Embora "妈" (mā, "mãe") e "水" (shuǐ, "água") não compartilhem uma conexão estrutural direta, a correlação simbólica entre maternidade e fertilidade, bem como a água enquanto elemento essencial para a manutenção da vida, permite uma interpretação associativa. Essa relação reflete um padrão recorrente em diversas tradições culturais, nas quais a figura materna e a água convergem como símbolos geradores e sustentadores da existência.

Quem negocia com quem? Se as rotas marítimas das palavras fossem traçadas com exatidão, entenderíamos muito mais sobre o cérebro humano. Naturalmente, seria preciso primeiro reconhecer que se tem uma “*Wasserkopf*”, literalmente uma “cabeça de água”, isto é, uma cabeça excessivamente inchada de burocracia. Pois nenhum navio pode navegar sem água. Mas para uma pessoa orgulhosa e inteligente, dói admitir ter uma “*Wasserkopf*”.³⁴ (*Ibid.*, p.100, tradução nossa)

³³ *Das Meer bestand aus der Mutter und dem Wasser. Wenn das Gestade mit einer Erdbeere Handel treibt und einen unbestimmten Menschen verkauft und dafür eine Mutter kauft, entstehen ein Meer und eine Schreibtätigkeit.*

³⁴ *Wer treibt Handel mit wem? Wenn man die Seerouten der Wörter genau nachzeichnen würde, könnte man viel mehr vom menschlichen Gehirn verstehen. Man müsste natürlich zuerst zugeben, dass man einen Wasserkopf hat. Denn ohne Wasser kann kein Schiff fortfahren. Aber es tut einem stolzen klugen Menschen weh, zuzugeben, dass er einen Wasserkopf hat.*

O questionamento no início do parágrafo sugere que a linguagem e as palavras circulam como mercadorias em rotas marítimas, remetendo à mobilidade da língua e à sua transformação ao longo das interações humanas, analogamente ao comércio global. A metáfora do mapeamento das rotas marítimas das palavras evidencia a possibilidade de compreender a trajetória linguística como um reflexo dos padrões de pensamento, deslocamento e interconectividade cultural. Assim, estabelece-se um paralelo implícito entre a difusão das línguas e as dinâmicas históricas de intercâmbio promovidas pelas rotas comerciais marítimas. Além disso, essa metáfora sugere que a observação do fluxo linguístico pode contribuir para uma compreensão mais aprofundada dos processos cognitivos e do funcionamento do cérebro humano.

A exploração do termo “*Wasserkopf*” ilustra a polissemia da linguagem. Embora literalmente signifique “cabeça de água”, referindo-se à hidrocefalia, a palavra também possui um uso figurado, denotando um aparato administrativo excessivamente inchado. Nessa acepção, o termo pode ser interpretado como uma metáfora para o próprio cérebro humano, sobrecarregado por informações supérfluas. Assim, a relação entre a fluidez e a instabilidade emerge como um elemento crucial para a operacionalidade do pensamento. Tal como um navio em alto-mar, a linguagem requer um ambiente dinâmico para se desenvolver plenamente. No entanto, essa fluidez pode gerar desconforto para aqueles que valorizam a estabilidade cognitiva, pois a aceitação da plasticidade do pensamento pode ser percebida como uma ameaça à noção de controle sobre o próprio intelecto.

O excerto suscita uma crítica à rigidez do pensamento ocidental, que historicamente privilegia a categorização e o controle epistemológico. Ao sugerir que a compreensão da linguagem e do funcionamento cerebral demanda a aceitação de uma estrutura fluida e mutável, Tawada desafia a tradição cartesiana de ordem e fixidez. Essa crítica alinha-se a outros questionamentos presentes em sua obra, que problematizam as dificuldades de categorização e a impossibilidade de fixação estável de significados em contextos linguísticos híbridos.

姦

Yuna se lembrou da última caminhada ao longo do Elba com Hilde, uma mulher de Hamburgo. Ela caminhava rapidamente com passos largos, falando calmamente como se estivesse deitada na cama. Seu marido, um professor de filosofia, havia se recusado a acompanhá-la na recepção do Festival de Literatura do Elba. Em vez disso, ele se encontrou secretamente com uma jovem em um bar no porto. Ele pensou que só haveria turistas estrangeiros lá e nenhum morador local. O filósofo não havia refletido o suficiente. Porque sempre há moradores locais que vão até lá com seus visitantes e lançam um olhar envergonhado para as boias salva-vidas e a rede de pesca pendurada na parede para se descreverem como locais e hanseáticos com um sorriso irônico. É um prazer ser hanseático. Ser europeu soa cada vez mais ideológico, como

se fosse a última resistência de *Don Quijote de la Mancha* contra aquela grande potência do outro lado do Atlântico. Toda água, se não for para beber, é para atravessar. Os marinheiros sabiam como ler o vento, o céu e a bússola para entender a água. Talvez eles também soubessem ler os olhos das sereias. A palavra "hanseática" soa surpreendentemente confiável, porque hoje não está mais associada ao lucro. A palavra carrega uma cor azul do norte, quase tão bonita quanto um céu escandinavo. Para que esse rótulo seja sempre confirmado, as pessoas até se esforçam para manter uma velha amizade com conhecidos semi-importantes do país alpino. O filósofo bebeu vários copos de água irlandesa no bar. A jovem sentada ao lado dele bebeu pouco, quase não falou, enxugou as lágrimas do rosto, mas novas lágrimas continuavam a cair de seus olhos. Hilde ficou sabendo disso por uma amiga hanseática que estava sentada ali naquela noite com seus visitantes do país alpino.³⁵ (*Ibid.*, p.102-103, tradução nossa)

A análise do termo "hanseático" revela sua associação a um passado mercantilista idealizado, contrastando com a crescente ideologização da identidade europeia contemporânea. Esse fenômeno evidencia uma tensão política e histórica nas definições de pertencimento dentro do contexto europeu. Ao recorrer a *Dom Quixote*, Tawada instaura uma crítica à identidade europeia em meio à influência cultural dos Estados Unidos, insinuando um esvaziamento da noção de Europa enquanto projeto cultural coeso. A ironia manifesta-se na tentativa dos habitantes de Hamburgo de reafirmar sua identidade hanseática por meio de uma encenação performativa, na qual os laços culturais são preservados artificialmente para sustentar um status figurativo.

Por outro lado, o conhecimento empírico dos marinheiros contrapõe-se às ilusões da razão abstrata, evidenciando uma forma de entendimento ancorada na experiência sensível e no pragmatismo. A sugestão de que os marinheiros seriam capazes de interpretar o olhar das sereias introduz um elemento mitológico à narrativa, sinalizando uma epistemologia que transcende os paradigmas da racionalidade acadêmica.

³⁵ 姦 Yuna erinnerte sich an den letzten Elb-Spaziergang mit einer Hamburgerin, Hilde. Sie lief schnell mit großen Schritten, erzählte dabei ruhig, als würde sie im Bett liegen. Ihr Mann, ein Philosophieprofessor, hatte sich geweigert, mit ihr zur Empfangsfeier des Elb-Literaturfestivals zu gehen. Stattdessen traf er sich heimlich mit einer jungen Frau in einer Bar am Hafen. Er dachte, dort würden nur fremde Touristen sitzen, aber kein Einheimischer. Der Philosoph hatte es sich nicht gut genug überlegt. Denn es gibt immer wieder Einheimische, die mit ihren Besuchern zusammen dort hingehen und einen verlegenen Blick auf die Rettungsringe und das Fischernetz, die an der Wand hängen, werfen, um sich selbst mit ironischem Lächeln als einheimisch und hanseatisch zu bezeichnen. Es ist ein Genuss, hanseatisch zu sein. Europäisch zu sein klingt zunehmend ideologisch, als ginge es hier um den letzten Widerstand von *Don Quijote de la Mancha* gegen jene Großmacht jenseits des Atlantiks. Jedes Wasser ist zum Überqueren da, wenn nicht zum Trinken. Die Seeleute wussten, wie man den Wind, den Himmel und den Kompass liest, um das Wasser zu verstehen. Vielleicht konnten sie auch den Blick der Meerweiber lesen. Das Wort hanseatisch klingt überraschend vertrauenswürdig, weil es heute mit keinem Profit mehr verbunden ist. Das Wort trägt eine nördlich blaue Farbe, fast so schön wie ein skandinavischer Himmel. Um sich dieses Etikett immer wieder bestätigen zu lassen, bemüht man sich sogar, eine alte Freundschaft mit halb wichtigen Bekannten aus dem Alpenland warm zu halten. Der Philosoph trank mehrere Gläser irisches Wasser an der Theke. Die junge Frau, die neben ihm saß, trank wenig, redete kaum, wischte sich Tränen vom Gesicht, aber neue Tränen brachen ihr immer wieder aus den Augen. Hilde erfuhr es von einer hanseatischen Freundin, die an dem Abend mit ihren Besuchern aus dem Alpenland dort gesessen hatte.

Outro espaço de relevância no romance é o porto, representado na capa da obra. Enquanto ponto de transição entre terra e água, o porto assume um papel simbólico como conexão entre geografias distantes. Analogamente às estações ferroviárias, ele figura como um lugar de transitoriedade e contingência.

Um aspecto digno de nota reside na presença de três cidades portuárias que, embora frequentemente associadas ao mar, encontram-se na realidade situadas às margens de rios que desembocam no oceano: o Elba em Hamburgo, o Garona em Bordeaux e o Yodo em Osaka, cidade natal de Yuna. O equívoco recorrente dos personagens ao considerá-las cidades litorâneas aponta para um estado de desorientação latente na obra, reforçando seu diálogo com a problematização de convenções e a incerteza identitária.

A metáfora marítima, por sua vez, articula uma reflexão sobre a fluidez da identidade e a imprevisibilidade do destino, sugerindo que tanto as palavras quanto os sujeitos estão suscetíveis a um fluxo incessante de deslocamento e transformação.

Agora me diga, disse Elena. Nem toda cidade portuária fica à beira-mar, começou Yuna e riu, percebendo que involuntariamente soou como um velho marinheiro. Existem cidades que se refugiam cem passos em direção ao interior para se proteger de uma tempestade. Yuna pensou em uma paisagem plana e verde no meio do estado de Schleswig e Holstein, onde não se podia ver o mar, mas se podia sentir seu cheiro. Um canal dividia a terra em duas metades. Quando um navio de carga atravessava o canal para chegar ao Mar do Norte vindo do Báltico, parecia que estava navegando em um prado. As gramas eram ondas, os cavalos eram golfinhos e Yuna andava de bicicleta no mar verde.

蕉

Yuna permaneceu em silêncio porque um navio de carga apareceu naquele momento e interrompeu sua próxima frase. O que você tem? Elena perguntou ansiosa e com um pouco de inveja, sem saber por quê. Yuna respondeu: Bananas. Esse navio está entrando na área dos armazéns com bananas nas costas. - E o outro navio ali? O que ele está carregando? - Talvez sejam grãos de café. Em sua vida cotidiana no escritório, Yuna aprendeu a pensar sobre a carga de um navio. As bananas são descarregadas e recebem um adesivo no porto com o sol e uma palmeira pintados. As pessoas que comem banana sonham com uma vida despreocupada nos trópicos. Os insetos e pássaros que entram acidentalmente em uma plantação de bananas morrem imediatamente por causa do pesticida. Os grãos de café são torrados, moídos em uma máquina gigantesca, depois misturados com um pó misterioso e vestidos com uma roupa dourada e uma jaqueta de papel real.³⁶ (*Ibid.*, p.113-114, tradução nossa)

³⁶ Jetzt erzähl du, sagte Elena. Nicht jede Hafenstadt liegt am Meer, fing Yuna an und lachte, da sie bemerkte, dass sie unfreiwillig den Ton eines alten Seemanns getroffen hatte. Es gibt Städte, die sich hundert Schritte ins Land zurückziehen, um sich vor einem Sturm zu schützen. Yuna dachte an eine flache, grüne Landschaft mitten in Schleswig-Holstein, wo man kein Meer sah aber roch. Ein Kanal teilte das Land in zwei Hälften. Wenn ein Frachtschiff durch den Kanal fuhr, um von der Ostsee aus die Nordsee zu erreichen, sah es aus, als würde das Schiff auf einer Wiese fahren. Gräser waren Wellen, Holsteiner waren Delphine und Yuna fuhr mit ihrem Fahrrad auf dem grünen Meer. 蕉 Yuna schwieg, weil in dem Moment ein Frachtschiff erschien und ihren nächsten Satz abschnitt. Was hast du? Elena fragte besorgt und etwas neidisch, ohne selbst zu wissen warum. Yuna antwortete: Bananen. Dieses Schiff fährt gerade mit Bananen auf dem Rücken in die Speicherstadt ein. – Und das andere Schiff da drüben? Was transportiert es? – Das sind vielleicht Kaffeebohnen. Yuna lernte in ihrem Büroalltag, die Ladung eines Schiffs mitzudenken. Die Bananen werden ausgeladen und bekommen am Hafen einen Aufkleber, auf den die Sonne und eine Palme gemalt sind. Die Bananenesser träumen von einem sorgenlosen Leben in den

A proposição inicial, ao discutir a localização das cidades portuárias, desafia a expectativa convencional de que tais cidades devam estar estritamente situadas na orla marítima. O canal que atravessa o estado de Schleswig-Holstein, no qual um navio parece deslizar por uma paisagem predominantemente verde, enfatiza a ambiguidade inerente ao deslocamento: o marítimo e o terrestre imbricam-se em um jogo de indefinições. Tal representação exemplifica a permeabilidade das categorias tradicionais, conceito que ressoa na identidade de Yuna e em sua mobilidade interlinguística e intercultural. A imagem do 'mar verde' não apenas reconfigura a paisagem cotidiana, mas também opera como metáfora da dissolução das fronteiras entre terra e mar, real e imaginário.

O navio que interrompe Yuna pode ser lido como uma alegoria do comércio global, impondo sua presença e subvertendo o fluxo contemplativo da personagem. A menção irônica às bananas, em que a resposta de Yuna parece destituída de subjetividade e reduzida à lógica mercantil, sublinha o processo de mercantilização de objetos naturais e sua transformação em *commodities*. O paralelismo entre bananas e café reforça a concepção de que os produtos tropicais, ao ingressarem no mercado europeu, são revestidos por um discurso de exotização e sofisticação, revelando a dinâmica de apropriação colonialista ainda presente nos fluxos comerciais.

A presença do navio, ao interromper a reflexão poética de Yuna e inserir a lógica do comércio global no âmago de sua experiência, encontra continuidade na representação do porto como um espaço de memória e inquietação. Se, por um lado, produtos como bananas e café adentram a Europa sob um verniz narrativo eurocêntrico, por outro, o porto se configura como um ponto nodal de trocas desiguais, inscrito nas materialidades da circulação de mercadorias e corpos. Assim, o comércio, simbolizado pela materialidade do navio, prolonga-se na espacialidade portuária, onde a ordem meticulosa do museu das especiarias contrasta com a desordem latente do entorno, intensificando a atmosfera de deslocamento e incerteza que permeia a experiência de Yuna.

港

Perto do museu das especiarias, ainda havia uma parte da zona portuária da qual Yuna tinha medo. A área começava logo atrás dos restaurantes portugueses onde Yuna costumava ir às vezes para comer bife de tubarão com Lilie. Havia canteiros de flores naturais entre os trilhos da ferrovia que não estavam mais em uso. As plantas

Tropen. Insekten und Vögel, die aus Versehen eine Bananenplantage betreten, müssen wegen des Vertilgungsmittels sofort sterben. Die Kaffeebohnen werden geröstet, in einer gigantischen Maschine gemahlen, dann mit geheimnisvollem Pulver gemischt, und bekommen ein goldenes Unterhemd und darüber einen königlichen Papiermantel angezogen.

cresceram livremente, sem tentar agradar as pessoas. Os estilhaços de uma garrafa de cerveja quebrada brilhavam entre flores azuis. Figuras estranhas emergiam e depois desapareciam no rio Elba. Um homem esquelético, por exemplo, que fumava avidamente um cigarro muito curto que nunca terminava. Ele estava descalço, embora usasse um terno que aparentava ser caro. Ou uma mulher de salto alto e minissaia. Sua coxa direita estava sangrando. Ela não tinha nem mesmo uma bolsa consigo, estava perto da água, falando em linguagem de sinais com um pequeno barco abandonado.

吠

A área em que se encontrava o novo prédio de escritórios para onde a empresa de Yuna se mudou, havia deixado de ser o ponto cego da cidade há muito tempo. Walter disse: O porto não apita mais. Yuna desviou o olhar e fingiu não tê-lo ouvido. Era vergonhoso que ele se dirigisse de forma confidencial à Yuna apesar de não trocar mais palavras com seus colegas. Ele queria ir ao porto junto com Yuna e apitar? Yuna continuou ouvindo o apito do porto, especialmente quando dois navios de carga se encontravam no denso nevoeiro outonal.³⁷ (*Ibid.*, p.116-117, tradução nossa)

O Museu das Especiarias remete ao passado colonial e comercial do porto de Hamburgo, evidenciando a histórica circulação de mercadorias provenientes de colônias distantes para a Europa. Esse pano de fundo cria um contraste significativo entre o comércio institucionalizado e regulamentado dentro do museu e a natureza caótica e imprevisível do porto circundante. A apreensão de Yuna pode estar associada não apenas a uma sensação de vulnerabilidade pessoal, mas também à incerteza quanto ao significado desse espaço, que carrega as marcas da migração, do contrabando e da existência marginalizada à beira da sociedade.

A menção aos restaurantes portugueses sinaliza a presença de uma comunidade imigrante no ambiente portuário. A gastronomia, frequentemente, figura como um dos últimos laços culturais preservados por grupos étnicos deslocados, tornando-se um testemunho da continuidade identitária em meio ao deslocamento.

As ferrovias abandonadas evocam um passado industrial agora obsoleto. O porto já não desempenha o mesmo papel econômico, sua funcionalidade foi transformada, e sua vitalidade anterior dissipou-se. A vegetação cresce sem preocupação estética, desafiando as expectativas

³⁷ 港 In der Nähe des Gewürzmuseums gab es immer noch einen Teil des Hafengebietes, vor dem Yuna Angst hatte. Das Gebiet begann genau hinter den portugiesischen Restaurants, in denen Yuna früher manchmal mit Lilie Haifisch-Steak essen ging. Zwischen den Eisenbahnschienen, die nicht mehr benutzt wurden, gab es natürliche Blumenbeete. Die Pflanzen wuchsen frei, versuchten nicht, den Menschen zu gefallen. Die Scherben einer zerbrochenen Bierflasche blitzten zwischen blauen Blumen. Seltsame Figuren tauchten dort auf und verschwanden wieder in der Elbe. Ein knochiger Mann zum Beispiel, der gierig eine ganz kurze Zigarette rauchte, die aber nie zu Ende geraucht werden konnte. Er stand barfuß, obwohl er einen teuer aussehenden Anzug trug. Oder eine Frau mit hohen Stöckelschuhen und einem Minirock. Ihr rechter Oberschenkel blutete. Sie hatte nicht einmal eine Handtasche dabei, stand nah am Wasser und sprach in der Fingersprache mit einem verlassenem kleinen Boot. 吠 In dem Jahr, in dem Yunas Firma in das neue Bürohaus am Hafen umzog, war das Gebiet schon längst nicht mehr der blinde Fleck der Stadt. Walter sagte: Der Hafen heult nicht mehr. Yuna schaute weg und tat so, als hätte sie ihn nicht gehört. Es war ihr peinlich, dass er vertraulich Yuna ansprach, obwohl er mit seinen Kollegen kein Wort mehr wechselte. Wollte er zusammen mit Yuna und dem Hafen heulen? Yuna hörte den Hafen weiterheulen, besonders, wenn sich im dichten herbstlichen Nebel zwei Frachtschiffe begegneten.

humanas de ordenamento e utilidade. Esse detalhe sugere um paralelo com a própria experiência de Yuna na cidade e com a língua: ela tampouco conforma-se inteiramente, tampouco busca moldar-se às exigências do ambiente.

A justaposição entre a delicadeza das flores e a brutalidade do vidro quebrado sintetiza a ambivalência do espaço portuário: simultaneamente poético e decadente, violento e esteticamente sugestivo. O vidro, ao refletir a luz, brilha, mas sua fragmentação remete à desintegração e ao perigo iminente.

A escolha dos verbos "emergir" e "desaparecer" confere um caráter espectral às figuras humanas que transitam nesse espaço. O porto adquire uma dimensão liminar, onde as identidades são efêmeras e instáveis. O rio Elba desempenha um papel simbólico de absorção e fluxo: as personagens surgem e se dissipam, como se fossem incorporadas à correnteza, reforçando a ideia de transitoriedade.

A modernização reformulou a dinâmica do porto, reduzindo seu caráter marginal e desordenado e convertendo-o em um espaço corporativo. O enunciado sugere um processo de gentrificação, pelo qual um local outrora obscuro e enigmático cede espaço a um centro comercial reconfigurado. Se antes as trocas comerciais davam-se por meio de mercadorias físicas transportadas entre países e continentes, a nova configuração do porto abriga transações de outra natureza, como o comércio digital e o setor tecnológico, que não dependem diretamente da estrutura física portuária.

O verbo alemão *heulen*, empregado para descrever os sons do porto, pode ser traduzido como "apitar", "uivar" ou "chorar", remetendo a um lamento, a um ruído de dor. Esse termo pode aludir tanto ao som das embarcações e do vento quanto à própria melancolia dos que habitam esse espaço. O fato de o porto não mais "apitar", "uivar" ou "chorar" indica a perda de sua identidade prévia, agora silenciado e domesticado, incapaz de expressar a crueza e a indomabilidade que outrora o caracterizavam.

外

Os navios japoneses costumavam vir ao porto quando eu era jovem, mas isso foi há muito tempo, disse Carl, que tinha uma loja de lembrancinhas no Pier *Landungsbrücken*. Na porta da loja encontrava-se escrito com uma caligrafia infantil: Um *souvenir* é um pedaço de recordação! Carl orgulhava-se de ter conhecido alguns marinheiros japoneses no passado. Yuna notou que havia algo de estranho na combinação entre um título de emprego e uma nacionalidade. Profissão é o substantivo e nacionalidade é o adjetivo. Conheci uma veterinária italiana, um jogador de tênis de mesa japonês, uma galerista tcheca e ... Carl a interrompeu e perguntou: Existe um jogador de tênis de mesa japonês? - O único cara do Japão que conheci na estação de trem Dammtor era um jogador profissional de tênis de mesa. Infelizmente, ele não pôde permanecer na Europa porque não podia tolerar produtos lácteos. A propósito, você ainda escreve poesia? Yuna desviou da questão: Você está

me confundindo com alguma poetisa japonesa. Eu nunca escrevi poesia. Eu quero ser atriz. Carl procurou nos olhos de Yuna por um traço dos poemas escondidos. Eu pensei que você escrevesse. Você me disse que escrevia. Ou eu estou enganado? A propósito, eu conheço uma verdadeira poetisa. Seu nome é Uta. Você quer conhecê-la? Volte no próximo domingo.³⁸ (*Ibid.*, p.119-120, tradução nossa)

Carl evoca com nostalgia um período em que navios japoneses atracavam regularmente no porto de Hamburgo, testemunho de uma época de intensa circulação marítima entre Alemanha e Japão. Suas reminiscências não apenas ressaltam a vivacidade dessas trocas comerciais e culturais, mas também evidenciam um sentido de perda e distanciamento no presente. A inscrição em seu estabelecimento comercial encapsula essa melancolia: quando o intercâmbio entre culturas torna-se esporádico, o que resta senão a tentativa de preservar fragmentos do passado? Nesse contexto, o souvenir emerge como um objeto de resistência contra o esquecimento, um vestígio material de relações que já não se dão com a mesma frequência.

A evocação dos marinheiros japoneses sugere um certo exotismo nostálgico, no qual Carl associa-os a um tempo em que o porto possuía uma atmosfera cosmopolita mais acentuada. A ausência desses navegadores representa para ele não apenas uma mudança econômica e logística, mas uma transformação na própria identidade do espaço portuário. Seu comércio, portanto, transcende a mera comercialização de objetos: trata-se de um arquivo subjetivo, um espaço onde memórias são preservadas e resignificadas, permitindo que um passado vibrante continue a exercer influência sobre o presente.

Yuna, por sua vez, percebe uma peculiaridade estrutural nas línguas ocidentais: a correlação entre profissão e nacionalidade forma uma unidade semântica rígida, imbuída de significados culturais implícitos. Sua percepção revela a sensibilidade linguística de uma falante exofônica, atenta a nuances que muitas vezes escapam aos nativos. Expressões como "marinheiro japonês" ou "veterinária italiana" não são meros agrupamentos sintáticos, mas carregam consigo expectativas culturais e estereótipos naturalizados pela gramática da língua.

³⁸ 外 Als ich noch jung war, fuhren japanische Schiffe in den Hafen, aber das ist schon lange her, sagte Carl, der an den Landungsbrücken einen Souvenir-Laden hatte. An der Tür des Ladens stand mit einer kindlichen Handschrift geschrieben: Ein Souvenir ist ein Stück Erinnerung! Carl war stolz darauf, dass er früher einige japanische Matrosen kennengelernt hatte. Yuna bemerkte, dass die Kombination von einer Berufsbezeichnung und einer Nationalität etwas Seltsames an sich hatte. Der Beruf ist das Substantiv und die Nationalität das Adjektiv. Ich kannte eine italienische Tierärztin, einen japanischen Tischtennispieler, eine tschechische Galeristin und ... Carl unterbrach sie und fragte: Gibt es einen japanischen Tischtennispieler? – Der eine Typ aus Japan, den ich im Bahnhof Dammtor kennenlernte, war ein professioneller Tischtennispieler. Er konnte leider nicht in Europa bleiben, weil er keine Milchprodukte vertrug. Übrigens, schreibst du eigentlich noch Gedichte? Yuna wich verlegen aus: Du verwechselst mich mit irgendeiner japanischen Dichterin. Ich habe noch nie Gedichte geschrieben. Ich will Schauspielerin werden. Carl suchte in Yunas Augen eine Spur der versteckten Gedichte. Ich dachte, du schreibst. Du hast mir doch erzählt, dass du schreibst. Oder täusche ich mich? Übrigens, ich kenne eine echte Dichterin. Uta heißt sie. Willst du sie kennenlernen? Komm am nächsten Sonntag wieder.

Para Yuna, essa fixidez estrutural não é apenas um dado linguístico, mas um mecanismo pelo qual a linguagem impõe categorizações identitárias.

A escolha dos exemplos por Yuna é sintomática: “veterinária italiana”, “jogador de tênis de mesa japonês”, “galerista tcheca” — cada uma dessas combinações parece, à primeira vista, evocar redes de associações culturais específicas. O jogador de tênis de mesa japonês remete, por exemplo, à disciplina e à destreza técnica associadas à imagem midiática do esporte no Japão; a galerista tcheca sugere uma ligação com o circuito artístico europeu e, possivelmente, com a tradição boêmia de Praga. No entanto, a inclusão da veterinária italiana escapa a esse padrão, pois não se vincula a um estereótipo cultural reconhecível. Ao inserir esse exemplo aparentemente neutro, Tawada desestabiliza a própria lógica das associações automáticas, convidando o leitor a perceber que o mecanismo de atribuição de características identitárias às figuras ficcionais é, em grande medida, arbitrário e convencional. Assim, não apenas se evidencia como a gramática organiza a expressão verbal, mas também como ela estrutura modos de percepção do mundo, atribuindo aos sujeitos características que muitas vezes precedem sua individualidade. Para Tawada, essa dinâmica não é neutra, mas um indicativo de como a linguagem participa tanto da construção quanto da cristalização — e, por vezes, da desconstrução — de identidades culturais.

Carl, por sua vez, insiste em definir Yuna como poeta, uma categorização que ela prontamente rejeita. Sua recusa não é apenas uma questão terminológica, mas uma postura ativa contra a imposição de identidades predefinidas. O gesto de negar esse rótulo revela um esforço consciente de se esquivar de estereótipos culturais que frequentemente associam sua nacionalidade à sensibilidade poética ou à introspecção artística. Para Yuna, a identidade é um espaço de reivindicação e autodefinição, e não algo que possa ser simplesmente atribuído por uma percepção externa.

No entanto, Carl persiste. Para ele, a poesia transcende a produção textual e manifesta-se na própria presença de Yuna, como se sua identidade poética fosse inata, perceptível em seu olhar e em seus gestos. Sua insistência não se limita-se a um mal-entendido casual, mas reflete uma disputa sobre o poder de nomeação: quem tem a autoridade para definir a identidade de Yuna? Ela mesma ou aqueles que a observam? O embate entre os dois evidencia, portanto, não apenas um desencontro comunicativo, mas um conflito epistemológico mais amplo sobre pertencimento, representação e agência no processo de constituição do sujeito exofônico.

Tamao costumava se sentar no parapeito da janela e observar Yuna quando ela trancava a porta da frente e saía. Yuna costumava caminhar ao lado de um navio pela manhã, enquanto ele navegava lentamente em direção à boca do porto. O corpo volumoso do navio parecia quase imóvel, não tinha asas nem pernas, mas conseguia se mover mais rápido do que Yuna. Todos os navios a ultrapassavam sem esforço, alguns até apitavam em sinal de vitória.

盟

Mesmo antes de conhecer Elena, Yuna havia aprendido muito sobre o porto com Carl. Caso contrário, Yuna não teria sido capaz de interpretar o papel de uma hanseática por opção na frente de Elena. Por exemplo, Yuna não só sabia que a irmã oficial de Hamburgo era Marselha, mas também que Hamburgo tinha uma irmã secreta: Bordeaux. O local de nascimento de Renée.

野

A cidade portuária que se encontrava distante do mar, não cheirava nem a ostras nem a algas marinhas. Mas em certos dias o Elba emanava um cheiro salgado-doce e um tanto estragado. Esse cheiro transformou Yuna em outra mulher, que se perdia na zona portuária e que buscava uma presa sem pensar no perigo ou no ganho.

誑

A presa de Yuna poderia ser, por exemplo, um marinheiro de livros ilustrados. Provavelmente ele acabou de sair da balsa inglesa e queria tragar seu cigarro. O navio deixaria o porto às seis da tarde. Ele sacudiu o fósforo na altura de sua testa para apagar o fogo. A chama se apagou mas o horizonte mais além permaneceu vermelho. Entre a camisa curta do marinheiro e o cós da calça azul escura, Yuna viu uma pele brilhante e sem pelos. Yuna deslocou-se para ficar ao seu lado. Sua camisa cheirava a cigarro estrangeiro. O marinheiro observou Yuna de relance. Ela ficou inquieta, deu uma última olhada nos dedos incrivelmente finos do marinheiro e deixou o lugar como uma perdedora. Que batalha ela havia perdido? Depois de andar cem passos, ocorreu-lhe como um golpe que o marinheiro era uma mulher. Aquela barriga e aqueles dedos! Por que eu não percebi logo? Yuna deu meia volta e encontrou as costas do marinheiro a uma distância inalcançável.³⁹ (*Ibid.*, p.124-126, tradução nossa)

O navio, monumental em sua imponência e precisão mecânica, desliza com eficácia pelas águas, enquanto Yuna, frágil mas resoluta, tenta acompanhá-lo com sua própria força física. Há, nesse movimento, uma dialética entre a leveza do corpo humano e a potência

³⁹ 競 Tamao saß oft auf der Fensterbank und beobachtete Yuna, wie sie die Haustür abschloss und wegging. Yuna lief morgens oft neben einem Schiff her, das langsam in den Hafenmund einfuhr. Der sperrige Körper des Schiffs sah fast unbeweglich aus, es hatte weder Flügel noch Beine, dennoch konnte es sich schneller fortbewegen als Yuna. Jedes Schiff überholte sie mühelos, manche ließen sogar vor Freude über den Sieg ihre Dampfpfiffe ertönen. 盟 Von Carl hatte Yuna viel über den Hafen gelernt, schon bevor sie Elena kannte. Sonst hätte Yuna nicht vor Elena die Rolle einer Wahlhanseatin spielen können. Zum Beispiel wusste Yuna nicht nur, dass die offizielle Schwester von Hamburg Marseille war, sondern auch, dass Hamburg eine heimliche Schwester hatte: Bordeaux. Der Geburtsort von Renée. 野 Die Hafenstadt, die vom Meer weit entfernt lag, roch weder nach Austern noch nach Algen. Aber es gab bestimmte Tage, an denen die Elbe salzig-süß und etwas verdorben roch. Dieser Geruch machte aus Yuna eine andere Frau, die sich im Hafengebiet verirrt und nach einer Beute suchte, ohne über die Gefahr und den Gewinn nachzudenken. 誑 Yunas Beute konnte zum Beispiel ein Bilderbuch-Matrose sein. Wahrscheinlich kam er gerade von der Englandfähre und wollte schnell eine rauchen. Abends um sechs wird das Schiff wieder den Hafen verlassen. Er schüttelte das Streichholz in der Höhe seiner Stirn, um das Feuer zu löschen. Die Flamme erlosch, aber der Horizont dahinter blieb weiterhin rot. Zwischen dem kurzen Matrosenhemd und dem Ansatz der dunkelblauen Hose sah Yuna die unbehaarte glänzende Haut. Yuna stellte sich neben ihn. Sein Hemd roch nach ausländischen Zigaretten. Der Matrose beobachtete Yuna mit einem Seitenblick. Sie wurde ängstlich, warf einen letzten Blick auf die erstaunlich feinen Matrosenfinger und verließ den Platz wie eine Verliererin. Welchen Kampf hatte sie verloren? Nachdem sie hundert Schritte gegangen war, fiel ihr wie ein Schlag ein, dass der Matrose eine Frau war. Dieser Bauch und die Finger! Warum habe ich es nicht sofort gemerkt? Yuna drehte sich um und fand in der unerreichbaren Ferne den Matrosenrücken.

intransponível da máquina, um embate silencioso em que o triunfo do navio é inexorável. Algumas embarcações fazem soar suas buzinas, como se ironicamente celebrassem sua vitória sobre a corredora solitária. Esse gesto, ao mesmo tempo solene e zombeteiro, transforma o esforço de Yuna em um embate contra forças sistêmicas que transcendem sua existência individual – uma luta quixotesca contra a engrenagem impassível do mundo.

A recorrência do ideograma 盟, que significa "aliança", sugere um vínculo subjacente entre Hamburgo e Bordeaux, duas cidades portuárias unidas por fluxos históricos e culturais. Esse signo reflete não apenas a interconectividade entre os portos, mas também a fluidez identitária que caracteriza a trajetória de Yuna. Já o caractere 野, que denota "selvagem" ou "campo aberto", contrasta com as expectativas de um espaço portuário, uma vez que Hamburgo não exala o aroma salgado do mar, exceto em dias específicos. Esse cheiro esporádico desencadeia uma mutação sensorial em Yuna, ativando um instinto primordial de caça. Mas o que exatamente ela busca? Não se trata de um desejo material – nem dinheiro, nem status, nem segurança –, mas de uma experiência que escapa à racionalização, um anseio visceral que permanece indefinível.

O ideograma 誑, que carrega a noção de "engano" ou "ilusão", prenuncia a confusão perceptiva de Yuna ao avistar a figura de um marinheiro. Sua mente projeta de imediato uma imagem romantizada, um arquétipo que remete ao aventureiro errante e ao desconhecido sedutor. A construção dessa figura, quase pictórica, alude a um imaginário literário e cinematográfico que emoldura o marinheiro como um emissário de terras distantes. A corporeidade desse sujeito – marcada pelo odor de maresia, óleo de motor e especiarias – reforça essa impressão de deslocamento, de alguém que não pertence integralmente a esse espaço. Yuna é cativada por essa miragem, sem perceber que sua percepção está sendo guiada por um engodo tecido por sua própria subjetividade.

O desdobramento desse equívoco não se manifesta em palavras ou ações concretas, mas em um embate interno. Yuna experimenta uma sensação de derrota, ainda que não consiga precisar o que exatamente perdeu. A dissolução da ilusão ocorre quando ela percebe que o marinheiro que povoava sua imaginação era, na realidade, uma mulher. O impacto dessa revelação não advém simplesmente da descoberta, mas da constatação de que sua expectativa estava enraizada em pressupostos normativos. No porto – espaço historicamente masculinizado e carregado de mitologias ligadas à virilidade e ao nomadismo –, Yuna esperava encontrar a figura clássica do explorador, mas se depara com a desconstrução desse mito. Esse instante de desilusão não apenas desestabiliza suas categorias de percepção, mas também reforça sua

sensação de deslocamento ontológico, um sentimento que permeia sua existência errante e suas travessias por espaços e línguas estrangeiras.

[...] em uma antiga loja de guarda-chuvas e malas no porto de Hamburgo, ela viu a palavra *WASSERGEDICHT* na placa da loja. Yuna pensou que realmente gostaria de escrever um *Gedicht*, poema, sobre *Wasser*, água, embora não soubesse o que poderia ser. Um ano depois, ela passou pela loja novamente e notou que a placa não dizia *WASSERGEDICHT*, mas *WASSERDICHT*, impermeável.⁴⁰ (*Ibid.*, p.185-186, tradução nossa)

Ao deparar-se com o letreiro da loja, Yuna interpreta apressadamente a palavra *Wassergedicht*, que, em uma leitura literal, evocaria a ideia de um "poema de água". Contudo, esse termo não corresponde à realidade objetiva do que está escrito. O erro de leitura não é fortuito; pelo contrário, ele revela um desejo latente de entrelaçar a materialidade aquática com a fluidez da linguagem poética. O engano linguístico torna-se, assim, uma manifestação concreta do modo como Yuna experimenta a língua: não como um sistema estanque e normativo, mas como um espaço de plasticidade e criação. Enquanto exofônica, sua percepção da linguagem desafia a fixidez do significado, instaurando novas relações entre palavras e imagens que escapam ao olhar convencional de um falante nativo. Assim, sua leitura distorcida não apenas inventa um neologismo, mas inaugura um campo de possibilidades em que o ordinário pode ser reencantado.

O desejo de escrever um poema de água, mesmo sem compreender inteiramente o que isso implicaria, insere-se em uma concepção da linguagem como fluxo e metamorfose, onde as palavras não se limitam a descrever, mas potencializam realidades alternativas. A água e a poesia compartilham um princípio comum de movimento e transformação; ambas escapam à rigidez estrutural e sugerem formas transitórias, que não podem ser plenamente capturadas ou fixadas. O desvio interpretativo de Yuna, longe de constituir um erro, revela-se um lampejo criativo, um momento em que a língua se abre para dimensões inexploradas, como se indicasse a existência de um vocabulário latente, pronto para ser descoberto. Esse instante de epifania ressalta a tensão fundamental entre nomear e inventar: o ato de nomeação pode ser, simultaneamente, um gesto de delimitação e um convite à expansão do sentido.

Um ano depois, ao retornar ao local, Yuna percebe seu engano: a palavra inscrita no letreiro era, na verdade, *Wasserdicht*, cujo significado é "impermeável à água". A revelação

⁴⁰ [...]in einem alten Regenschirm- und Koffergeschäft am Hamburger Hafen kaufte, entdeckte sie auf dem Ladenschild das Wort *WASSERGEDICHT*. Yuna dachte, sie möchte unbedingt ein *Wassergedicht* schreiben, auch wenn sie nicht wusste, was das sein könne. Ein Jahr später ging sie zufällig wieder an dem Laden vorbei und stellte fest, dass dort nicht *WASSERGEDICHT*, sondern *WASSERDICHT* geschrieben stand.

desfaz a ilusão inicial, substituindo a carga poética projetada no termo por um sentido pragmático e utilitário. Aquilo que antes sugeria uma experiência estética, uma linguagem líquida e maleável, revela-se um enunciado técnico, determinado por sua função específica. O impacto desse reconhecimento não se limita à decepção momentânea; ele simboliza um embate mais profundo entre o desejo de abertura semântica e as contingências da linguagem como instrumento de designação precisa. O mesmo signo que antes evocava uma poesia feita de água agora se apresenta como um enunciado funcional, impermeável não apenas à umidade, mas também à imaginação.

A dualidade entre *Wassergedicht* e *Wasserdicht* exemplifica, assim, a tensão constitutiva entre a dimensão poética da linguagem e sua materialidade instrumental. Para Yuna, as palavras deveriam permanecer em estado de fluxo, suscetíveis à reinvenção e à mobilidade semântica. Contudo, a normatividade linguística fixa-as em significados determinados, reduzindo sua plasticidade e tornando-as resistentes à deriva criativa. O erro de leitura, nesse sentido, expressa um desejo inconsciente de transcender a literalidade, de abrir brechas na funcionalidade estrita da língua para instaurar um espaço de indeterminação e encantamento. Mas há, nesse desejo, um paradoxo inerente: o que resiste à água não se dissolve nela, enquanto a poesia, para existir, necessita da permeabilidade, do atravessamento, do contato com o imprevisível. A experiência de Yuna a conduz, portanto, a uma tomada de consciência sobre a ambivalência da linguagem: ao mesmo tempo em que ela permite a emergência de novas realidades, impõe também seus próprios limites, delineando uma fronteira tênue entre a liberdade inventiva e a normatividade discursiva.

海

Quando Yuna chegou em casa à noite e acendeu a luz, ela viu Tamao deitado no sofá. Sua figura desapareceu alguns segundos depois, como se fosse sugada pela luz da lâmpada. Procurar um gato no mar: este provérbio não diz que a busca é em vão, mas que se pode encontrar qualquer coisa no mar, até mesmo algo inesperado. Dirigir-se para o mar e olhar fixamente para sua superfície. Por horas, por dias. Procurar um gato no mar: um provérbio inventado por Yuna.⁴¹ (*Ibid.*, p.200, tradução nossa)

Tamao dissolve-se no ambiente, adquirindo uma qualidade quase espectral, o que conduz Yuna a um estado de incerteza ontológica quanto à sua existência concreta. A efemeridade da realidade manifesta-se nesse súbito desaparecimento, evidenciando a

⁴¹ 海 Wenn Yuna nachts nach Hause kam und das Licht anschaltete, sah sie Tamao auf dem Sofa liegen. Seine Gestalt verschwand einige Sekunden später, wie eingesogen vom Licht der Lampe. Eine Katze im Meer suchen: dieses Sprichwort behauptet nicht etwa, dass die Suche umsonst sei, sondern dass man in einem Meer alles Mögliche finden kann, sogar etwas Unerwartetes. Fahr zu einem Meer und starre auf seine Oberfläche. Stundenlang, tagelang. Eine Katze im Meer suchen: ein Sprichwort, das Yuna erfunden hat.

fragilidade da percepção e a natureza instável da experiência sensorial. Para Yuna, cuja trajetória já está marcada pelo deslocamento e pela oscilação entre línguas e espaços, a perda momentânea de Tamao transcende um mero evento circunstancial: ela ressoa como uma metáfora de sua própria condição exofônica e errante.

Diante desse vazio, Yuna recorre à criação linguística como estratégia de contenção do inominável. Ao inventar um provérbio, ela não apenas preenche a ausência de sentido imediato, mas reafirma sua relação lúdica com a linguagem, conferindo-lhe um estatuto de maleabilidade e reinvenção contínua. Para ela, as palavras não são meros instrumentos de comunicação, mas entidades plásticas, moldáveis de acordo com as necessidades do instante. Assim como a realidade se mostra instável, a linguagem deve manter-se em fluxo, aberta à ressignificação.

A busca por Tamao no mar, embora paradoxal – afinal, um gato não pertence ao oceano –, não representa uma tentativa irracional, mas uma inversão das expectativas normativas sobre pertencimento e possibilidade. No imaginário convencional, a vastidão marítima simboliza a perda e o desaparecimento; para Yuna, no entanto, o mar é um espaço de infinitas contingências, um território onde mesmo o improvável pode emergir. Essa perspectiva desloca o próprio conceito de busca: não se trata de um percurso linear com um fim determinado, mas de um processo de exploração em que o sentido se constrói na travessia, e não apenas na chegada.

A procura por Tamao espelha, assim, o próprio trajeto de Yuna. Sua experiência exofônica e sua relação com a linguagem inscrevem-se nesse movimento, em que identidade e pertencimento não são categorias fixas, mas processos de constante renegociação. O mar, nesse contexto, deixa de ser um horizonte de dissolução e passa a ser um espaço de invenção – um domínio onde a busca, por mais errante que seja, sempre produz novos sentidos, ainda que jamais encontre um ponto definitivo de ancoragem.

Por meio da metáfora aquática, Tawada elabora uma reflexão sobre a mutabilidade e a dissolução, instaurando um espaço em que os significados deslocam-se, fragmentam-se e reconfiguram-se. O mar, os rios e os portos não se restringem à função de meros cenários transitórios; ao contrário, constituem elementos estruturantes da narrativa, funcionando como catalisadores de transformação que subvertem concepções tradicionais de pertencimento e identidade.

Se a água encarna um vetor de desestabilização, os portos, as estações ferroviárias e as fronteiras terrestres emergem como zonas de interseção e transitoriedade. Esses espaços liminares, ao mesmo tempo que conectam, impõem restrições e redefinem trajetórias. Tawada investiga a ambivalência dessas fronteiras móveis, nas quais a personagem Yuna encontra-se

incessantemente imersa em processos de travessia, que não se limitam a deslocamentos espaciais, mas englobam também experiências existenciais e subjetivas.

6.3. Em travessia: Os espaços de trânsito nas fronteiras de *Schwager in Bordeaux*

A literatura de Yoko Tawada não restringe-se a uma representação convencional das fronteiras, mas, ao contrário, desafia-as ao instaurar a presença do entrelugar. O conceito de "escrita entremundos" manifesta-se de forma emblemática em passagens do romance, como na cena em que a estação ferroviária de Bruxelas emerge como um espaço de trânsito e deslocamento.

O funcionário da ferrovia lhe mostrou a tela e explicou que em Paris você tinha que pegar o metrô para trocar de uma estação para outra, enquanto em Bruxelas você não precisava. Portanto, Bruxelas era a melhor solução. De qualquer forma, Bruxelas sempre foi uma solução melhor - se não a melhor. Nunca se pode discordar de Bruxelas, já que Bruxelas é supostamente a norma.⁴² (*Ibid.*, p.79, tradução nossa)

A estação ferroviária e a estrutura logística da viagem, para além de sua função prática de deslocamento, configuram-se como metáforas das negociações com fronteiras culturais e normativas. No caso de Bruxelas, cidade que abriga importantes instituições transnacionais, como a União Europeia e a Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), a pluralidade linguística (francês, alemão e neerlandês) reforça sua posição como um espaço de interseção entre culturas e sistemas. Ao ser descrita como "a melhor solução" e um padrão incontestável, a cidade consolida-se como um símbolo da normatividade europeia, que simultaneamente media e impõe parâmetros excludentes. Para Yuna, esse deslocamento físico não se restringe à transposição geográfica, mas implica um constante processo de adaptação a normas invisíveis, cujas imposições regulam e modulam a experiência do sujeito migrante.

Em outra instância, Yuna vivencia a fronteira também na perspectiva temporal. A transição entre dias e espaços não se configura como um percurso linear e homogêneo, mas sim como um deslocamento descontínuo, em que a passagem do tempo é sentida como uma ruptura abrupta. Dessa forma, a viagem ferroviária não apenas fragmenta a percepção da temporalidade, mas também dissolve a noção de uma identidade fixa, instaurando um espaço-limite no qual a personagem se reconfigura constantemente. Entre um ontem que se esvai e um

⁴² Der Bahnbeamte zeigte ihr den Bildschirm und erklärte, in Paris müsse man beim Umsteigen von einem Bahnhof zum anderen mit der Metro fahren, während das in Brüssel nicht nötig sei. Also Brüssel sei die bessere Lösung. Brüssel war sowieso immer eine bessere – wenn nicht die beste – Lösung. Man kann Brüssel nie widersprechen, denn Brüssel soll die Norm werden.

hoje que se redefine a cada instante, Yuna se encontra em um estado de interstício, sem um ponto fixo de ancoragem.

No dia anterior, Yuna ainda se encontrava em Hamburgo, visitando Renée para lhe devolver livros, conversando sobre gramática. Nesta manhã, a mesma Yuna estava em Bruxelas, tomando café e lembrando-se de Viviane. E agora ela já estava em Bordeaux. Como isso é possível? Uma pergunta que há muito tempo ocupava sua mente. Toda vez que ela fazia uma viagem de trem noturna, ela se perguntava: Ontem ela estava lá, hoje ela está aqui. Isso significa que o ontem, ou o que chamamos de ontem, existe? Há realmente lá um lugar? O hoje está sempre aqui? E o que existe entre ontem e hoje? Alguns argumentariam que há uma noite entre aqui e ali. Então, além da noite, deveria haver outra Yuna, deixada para trás, vivendo lá.⁴³ (*Ibid.*, p.63-64, tradução nossa)

Yuna experimenta o tempo como um campo de tensão entre continuidade e descontinuidade, onde a relação entre passado e presente não se estabelece de maneira linear, mas sim por meio de fragmentações e deslocamentos. Através desse prisma, a identidade revela-se como um constructo instável, modulando-se de acordo com as experiências de trânsito e a negociação entre espaços linguísticos e culturais. Essa percepção descontínua do tempo ressoa com a noção de deslocamento existencial que permeia a obra de Yoko Tawada, estabelecendo paralelos com *“Erzähler ohne Seelen”*, onde o atravessamento geográfico se traduz em uma disjunção entre corpo e identidade.

Li em um livro sobre os indianos que a alma não pode viajar tão rápido quanto um avião. Por isso, quando se viaja de avião, a alma acaba se perdendo e a pessoa chega ao seu destino sem ela. Até mesmo a ferrovia transiberiana viaja mais rápido do que uma alma. Perdi minha alma em minha primeira viagem à Europa pela ferrovia transiberiana. Quando voltei de trem, minha alma ainda estava a caminho da Europa. Não consegui apanhá-la. Quando viajei para a Europa de novo, ela estava indo para o Japão. Depois disso, viajei para lá e para cá tantas vezes que não sei mais onde está minha alma. De qualquer forma, essa é uma das razões pelas quais um viajante geralmente não tem alma. A história de uma grande viagem deve, portanto, ser contada sem uma alma.⁴⁴ (TAWADA., 2018a, p.22, tradução nossa)

⁴³ *Einen Tag zuvor war Yuna noch in Hamburg, besuchte Renée, um ihr Bücher zurückzugeben, sprach über die Grammatik. Heute Morgen stand dieselbe Yuna in Brüssel, trank Kaffee, erinnerte sich an Viviane. Und jetzt befand sie sich schon in Bordeaux. Wie ist es möglich? Eine Frage, die sie schon lange beschäftigt hatte. Jedes Mal, wenn sie eine Nachtzugfahrt hinter sich gebracht hatte, fragte sie sich: Gestern war sie dort, heute ist sie hier. Bedeutet es, dass gestern, also etwas, was man als gestern bezeichnet, dort ist? Ist dort wirklich ein Ort? Ist heute immer hier? Und was gibt es zwischen gestern und heute? Manche würden behaupten, zwischen hier und dort liege eine Nacht. Also jenseits der Nacht müsse noch eine andere Yuna weiterleben, die dort zurückgeblieben war.*

⁴⁴ *Ich habe in einem Buch über Indianer gelesen, daß die Seele nicht so schnell fliegen kann wie ein Flugzeug. Deshalb verliert man auf einer Flugreise seine Seele, und man kommt seelisch abwesend an dem Zielort an. Sogar die transsibirische Eisenbahn fährt schneller als eine Seele fliegen kann. Ich habe bei meiner ersten Fahrt nach Europa mit der transsibirischen Eisenbahn meine Seele verloren. Als ich dann mit der Bahn wieder zurückfuhr, war meine Seele noch in Richtung Europa unterwegs. Ich konnte sie nicht fangen. Als ich erneut nach Europa fuhr, war sie auf dem Weg nach Japan. Danach bin ich so oft hin- und hergeflogen, daß ich überhaupt nicht mehr weiß, wo meine Seele gerade ist. Auf jeden Fall ist das ein Grund dafür, warum einem Reisenden meist die Seele fehlt. Die Erzählung über eine große Reise muß deshalb ohne Seele gemacht werden.*

Tawada elabora uma reflexão complexa sobre a identidade como um fenômeno dinâmico, sugerindo que cada deslocamento imprime marcas no sujeito, tanto no espaço quanto no tempo. A noite, concebida como um intervalo entre o "ontem" e o "hoje", configura-se como um território liminar onde múltiplas existências se entrecruzam. Dessa maneira, a concepção de pertencimento espacial e temporal é profundamente desestabilizada, e a viagem emerge como um elemento estruturante da transitoriedade ontológica.

O trecho previamente analisado articula esse intervalo temporal como o entrelugar da subjetividade da personagem migrante, na qual a identidade nunca cristaliza-se em uma fixidez territorial. Yuna, portanto, manifesta uma existência simultânea em tempos e espaços distintos, refletindo a experiência diaspórica daqueles que transitam entre culturas e cuja noção de pertencimento permanece em constante negociação.

O excerto examinado na seção anterior, que discute as transformações da região portuária, pode igualmente ser compreendido sob essa ótica. A metamorfose do porto, evidenciada pelo impacto da modernização, conduz à dissolução de referências culturais e afetivas outrora fundamentais. No entanto, o porto também constitui-se como um espaço de interseção cultural, um lócus no qual Yuna estabelece conexões, ainda que esse espaço esteja, paradoxalmente, em vias de desaparecimento.

A área em que se encontrava o novo prédio de escritórios para onde a empresa de Yuna se mudou, havia deixado de ser o ponto cego da cidade há muito tempo. Walter disse: O porto não apita mais. Yuna desviou o olhar e fingiu não tê-lo ouvido. Era vergonhoso que ele se dirigisse de forma confidencial à Yuna apesar de não trocar mais palavras com seus colegas. Ele queria ir ao porto junto com Yuna e apitar? Yuna continuou ouvindo o apito do porto, especialmente quando dois navios de carga se encontravam no denso nevoeiro outonal.⁴⁵ (*Ibid.*, 2011, p.117, tradução nossa)

O porto representa um espaço de liminaridade por excelência, funcionando como um ponto de interseção entre geografias díspares e temporalidades em constante deslocamento. A ausência dos apitos portuários, outrora indicadores sonoros da pulsação caótica do tráfego marítimo, sugere um processo de regulamentação e domesticação desse espaço, transformando-o de um território marcado pela imprevisibilidade para uma paisagem cada vez mais ordenada. No entanto, para Yuna, o porto não perde sua essência transitória; ele

⁴⁵ *In dem Jahr, in dem Yunas Firma in das neue Bürohaus am Hafen umzog, war das Gebiet schon längst nicht mehr der blinde Fleck der Stadt. Walter sagte: Der Hafen heult nicht mehr. Yuna schaute weg und tat so, als hätte sie ihn nicht gehört. Es war ihr peinlich, dass er vertraulich Yuna ansprach, obwohl er mit seinen Kollegen kein Wort mehr wechselte. Wollte er zusammen mit Yuna und dem Hafen heulen? Yuna hörte den Hafen weiterheulen, besonders, wenn sich im dichten herbstlichen Nebel zwei Frachtschiffe begegneten.*

permanece um palimpsesto de ecos e deslocamentos, um lugar onde a experiência da migração e da alteridade inscrevem-se e reinscrevem-se continuamente.

A linguagem, nesse cenário, configura-se como um elemento estruturante da dinâmica de inclusão e exclusão, delimitando os contornos de pertencimento e de participação nos espaços sociais e culturais. Entretanto, longe de ser um mecanismo fixo e estanque, o aprendizado linguístico emerge como um locus de negociação identitária, no qual a subjetividade de Yuna é reiteradamente reformulada. A fluidez com que a protagonista transita entre códigos linguísticos reflete não apenas a sua condição de migrante, mas também a complexidade das relações entre linguagem, poder e espaço na experiência diaspórica.

Naquele tempo, estudar quase sempre significava aprender uma língua. O que mais havia para se aprender? Aprendia-se a linguagem dos outros, a linguagem das baleias, a linguagem das máquinas, a linguagem da anatomia, até mesmo a linguagem das flores do jardim. Yuna nunca foi questionada sobre o que faria posteriormente com a nova língua que havia aprendido. Não tinha nada a ver com o que se deveria fazer com a língua, mas a própria língua continuava nas manchetes.⁴⁶ (*Ibid.*, p.60, tradução nossa)

No contexto da experiência migratória, a linguagem constitui-se como um campo de forças no qual se articulam dinâmicas de inclusão, exclusão e resistência. O aprendizado de um novo idioma não se reduz a um mero ato de aquisição lexical e sintática; antes, configura-se como um processo de inserção em sistemas de poder, nos quais o domínio linguístico condiciona as possibilidades de pertencimento e agência social. No caso de Yuna, a relação com a língua transcende sua funcionalidade comunicativa imediata, revelando-se como um território de experimentação estética e subjetiva.

Essa abordagem reflete uma ruptura com o paradigma utilitário predominante, que concebe a linguagem primordialmente como um instrumento de adaptação e eficiência comunicativa. Em contraste, a trajetória de Yuna evidencia o potencial da linguagem como um espaço de transição e reconfiguração identitária, no qual o sujeito pode habitar zonas de interseção entre diferentes culturas sem necessariamente subsumir-se a uma única matriz linguística ou epistemológica. Assim, a língua torna-se não apenas um meio, mas um fim em si mesma, um campo de possibilidades para a construção de novos modos de ser e de estar no mundo.

⁴⁶ *Lernen bedeutete damals fast immer eine Sprache lernen. Was soll man sonst lernen? Man lernte die Sprache der anderen, die Sprache der Walfische, die der Maschinen, die der Anatomie, auch die der Gartenblumen. Yuna wurde nicht gefragt, was sie später mit der erlernten neuen Sprache machen werde. Es gab nichts, was man mit der Sprache machen musste, sondern die Sprache selbst machte ständig Schlagzeilen.*

A experiência de trânsito que permeia a trajetória de Yuna em *Schwager in Bordeaux* não se circunscreve ao deslocamento físico entre territórios geográficos, mas se manifesta de maneira tangível no plano da linguagem, evidenciando uma dinâmica contínua de negociação com códigos linguísticos e culturais. Esse fenômeno adquire complexidade adicional na questão da tradução e do deslocamento linguístico. Se a travessia de fronteiras espaciais inscreve Yuna em um estado de constante interstício, sua relação com a língua intensifica essa condição de instabilidade. A desorientação espacial traduz-se na incerteza linguística, corroborando a tese de que tanto a geografia quanto a linguagem funcionam como dispositivos normativos que regulam a experiência subjetiva, mas que, simultaneamente, podem ser subvertidos.

Nesse sentido, a transitoriedade transcende o plano narrativo e manifesta-se na própria estrutura do romance. A escrita de Tawada, marcada por um jogo linguístico deliberado e pela ruptura das convenções normativas, enfatiza a tradução como um espaço de reinvenção e resistência. A trajetória da protagonista em Bordeaux, não apenas revela a fragilidade da língua enquanto instrumento de orientação, mas também evidencia seu potencial de transformação. O trânsito entre línguas, torna-se, portanto, um elemento constitutivo de sua experiência migratória.

6.4. Tradução e Deslocamento Linguístico em *Schwager in Bordeaux*

De acordo com Neumann, Richter e Daudt (2021, p.11), “a obra de Tawada está intrinsicamente ligada à tradução”. *Schwager in Bordeaux* apresenta um jogo complexo com a ideia de tradução, tanto no nível estrutural quanto na narrativa. Tawada escreveu originalmente o romance em alemão e, posteriormente, traduziu-o para o japonês, desafiando a noção convencional de original e tradução. Julia Genz (2011, p.63, tradução nossa) observa que essa estratégia reflete um jogo de inversões e deslocamentos que desestabiliza as referências habituais do leitor, subvertendo expectativas sobre a relação entre língua, identidade e cultura:

A decisão de primeiro escrever o texto - com exceção de ideogramas sino-japoneses individuais incorporados ao texto em alemão - no idioma estrangeiro ou não nativo para depois traduzi-lo para o idioma nativo brinca com as noções convencionais de original e tradução, já que o suposto “original” aparece primeiro no “idioma estrangeiro”. Assim, na tradução, Tawada continua a brincar com a inversão e a provocação dos sistemas de referência(...).⁴⁷

⁴⁷ Die Entscheidung, den Text zuerst — bis auf einzelne sinojapanische Ideogramme, die in den deutschen Text eingebettet sind - in der Fremdbeziehungsweise Nichtmuttersprache zu schreiben, um ihn dann in die Muttersprache zu übersetzen, spielt mit herkömmlichen Vorstellungen von Original und Übersetzung, indem

A protagonista Yuna está constantemente envolvida com o tema da tradução, não apenas por sua condição de falante de múltiplas línguas, mas também porque seu percurso em Bordeaux é permeado por lapsos linguísticos e dificuldades interpretativas. Em determinado momento, ela perde seu dicionário francês-alemão, o que a leva a uma crise existencial, reforçando a ideia de que a linguagem é um meio frágil de orientação e pertencimento. Essa instabilidade linguística é uma característica recorrente na escrita de Tawada, que, como apontado por Miho Matsunaga (2002, p.534), considera a escrita um ato de tradução permanente.

A experiência de Yuna como uma personagem que transita entre idiomas e culturas remete à ideia de Salman Rushdie (1991, p.17, tradução nossa) de que a tradução não é apenas uma perda, mas também um ganho:

Etimologicamente, a palavra "tradução" vem do latim e significa "levar através". Tendo sido transportados pelo mundo, somos homens traduzidos. Normalmente, supõe-se que algo se perde na tradução; eu me apego obstinadamente à noção de que algo também pode ser ganho.⁴⁸

Em *Schwager in Bordeaux*, Yuna não apenas perde referências linguísticas, mas também adquire novas formas de percepção e pertencimento ao mundo. A tradução, nesse sentido, não é meramente uma ponte entre idiomas, mas um processo de reinvenção identitária.

Aprender um novo idioma também significa reorganizar a maneira de perceber e traduzir o mundo. Esse processo de adaptação linguística é ilustrado no romance pela relação de Yuna com o dicionário *Langenscheidt*, cujo nome, para ela, ressoa poeticamente como um jogo de palavras que mistura diversos sentimentos: “O nome do dicionário é *Langenscheidt*. Esse nome soa como uma mistura entre *Leidenschaft*, “paixão”, *Langeweile* “tédio”, *Scheitern* “fracasso” e *Bescheidenheit*, “modéstia”. Yuna experimentou todas as quatro situações depois que ganhou o dicionário de Renée.”⁴⁹ (TAWADA, 2011, p.186, tradução nossa)

gerade das vermeintliche »Original« zuerst in der ‚Fremdsprache: erscheint. Damit setzt Tawada in der Übersetzung das Spiel mit der Umkehrung und Irritation von Bezugssystemen fort.

⁴⁸ The word 'translation' comes, etymologically, from the Latin for 'bearing across'. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained.

⁴⁹ *Langenscheidt klingt wie eine Mischung zwischen Leidenschaft, Langeweile, Scheitern und Bescheidenheit. Yuna erfuhr alle vier Zustände, nachdem sie das Wörterbuch von Renée bekommen hatte.*

Essa reflexão encapsula como a aprendizagem de uma nova língua envolve tanto frustração quanto fascínio, revelando os desafios e os prazeres da tradução, tanto no sentido linguístico quanto existencial.

A personagem frequentemente depara-se com situações em que a tradução e os equívocos linguísticos geram novas possibilidades poéticas. Como mencionado anteriormente, em um momento significativo, Yuna surpreende-se ao perceber que havia lido incorretamente a palavra *Wasserdicht* (impermeável) em uma placa, pensando tratar-se de um *Wassergedicht* (poema de água). Esse erro de leitura, em vez de representar uma falha na tradução, torna-se um estímulo à criação literária, exemplificando como Tawada vê a linguagem como um espaço de invenção.

Nesse contexto, a obra também dialoga com a clássica distinção feita por Friedrich Schleiermacher (*In*. HEIDERMAN, 2010, p.57) entre os dois métodos de tradução:

Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro. Ambos os caminhos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente.

O romance de Tawada aproxima-se mais da primeira abordagem, pois mantém as marcas da alteridade linguística e cultural em vez de suavizá-las para a compreensão do leitor. A experiência de Yuna em Bordeaux reflete essa tensão: ao perder seu dicionário e lidar com as dificuldades de comunicação, ela é forçada a confrontar a linguagem em seu estado mais estrangeiro, sem as mediações que normalmente tornariam o outro mais acessível.

Os equívocos de tradução aparecem de maneira lúdica, como no momento em que Yuna, ao tentar expressar a textura e o sabor do maracujá, simplesmente pronuncia “*Passion*” de maneira mais francesa, o que leva Maurice a saudá-la calorosamente:

Yuna viu deixadas em seu prato quadrado branco apenas algumas pequenas linhas verdes de ervas e minúsculas sementes pretas de maracujá. Yuna queria dizer que a fruta era escorregadia, mas entusiasmantemente azeda, mas não sabia como dizer isso em inglês. Então ela simplesmente disse “*passion*”, paixão, tentando pronunciar a palavra o mais francês possível. O rosto de Maurice se iluminou; ele estendeu a mão para ela, como se a tivesse notado pela primeira vez apenas agora. Yuna, *welcome to Bordeaux!*⁵⁰ (TAWADA, 2011, p.91, tradução nossa)

⁵⁰ *Yuna sah auf ihrem weißen, viereckigen Teller nur noch einige kurze grüne Striche von Kräutern und winzige schwarze Kerne der Passionsfrucht. Yuna wollte sagen, dass diese Frucht glitschig, aber erheiternd sauer gewesen war, wusste aber nicht, wie sie es auf Englisch sagen konnte. Deshalb sagte sie einfach Passion und versuchte dabei, dieses Wort so französisch wie möglich auszusprechen. Maurices Gesicht strahlte, er streckte*

Esse instante demonstra como a linguagem, mesmo em sua imprecisão, pode criar novas conexões e redefinir relações.

A relação entre tradução e deslocamento também se manifesta no projeto de Yuna de adaptar a peça *Fedra*, de Jean Racine, ao estilo do teatro Nô japonês. Esse projeto adiciona mais uma camada de tradução, pois não se trata apenas da transposição de uma língua para outra, mas de uma adaptação que envolve diferentes tradições culturais e performáticas. Como Genz (2011, p.65) analisa, essa adaptação subverte a lógica habitual da tradução ao partir da versão francesa do mito grego, em vez de se apoiar diretamente no texto clássico original. Através dessa escolha, Tawada questiona o conceito de originalidade e reinterpreta a relação entre tradição e reinvenção.

A reflexão sobre tradução no romance também conecta-se ao pós-colonialismo e às relações de poder implícitas na linguagem. Em uma passagem, Renée sugere que a falta de domínio da gramática pode ser vista como um novo tipo de opressão, substituindo as hierarquias coloniais tradicionais por formas contemporâneas de marginalização linguística. Essa perspectiva remete a concepções como as de Walter Benjamin, que via a tradução não apenas como um meio de comunicação, mas como um processo que revela os limites e as possibilidades de cada língua na sua relação com o que ele chama de “língua pura”.

A verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original. Esse efeito é obtido, sobretudo, por uma literalidade na transposição da sintaxe, sendo ela que justamente demonstra ser a palavra - e não a frase - o elemento originário do tradutor. Pois a frase constitui o muro que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua arcada. (BENJAMIN, 2010, p.223)

A esse respeito, Yoko Tawada reflete sobre a impossibilidade da tradução e, ao mesmo tempo, sobre sua força criativa:

Portanto: não se pode traduzir, de maneira alguma. E mesmo que você tente fazer isso da melhor forma possível, ainda sobra muita coisa. Essa é a impossibilidade da tradução. Mas é exatamente por isso que falamos. Esse é o pré-requisito para dizermos algo. No momento em que dizemos algo, esse sentimento permanece não articulado. Esse é o resto que permanece. Mas a linguagem que surge desse impulso tem poder. Ela tem novamente um sentimento independente e um poder expressivo.⁵¹ (TAWADA, 2002, tradução nossa)

seine Hand zu ihr, als ob er sie jetzt zum ersten Mal wahrnahm. Yuna, welcome to Bordeaux! Er drückte ihre Hand, und anschließend zündete er seine Zigarette an.

⁵¹ Also: man kann nicht übersetzen, eigentlich gar nicht. Und selbst, wenn man versucht, es zu tun, so gut wie man es kann, bleibt ganz viel übrig. Das ist die Unmöglichkeit der Übersetzung. Aber gerade deshalb sprechen wir ja auch. Das ist die Voraussetzung, warum wir was sagen. In dem Moment, wo wir was sagen, bleibt dieses Gefühl

Essa ideia dialoga diretamente com a maneira como *Schwager in Bordeaux* lida com os deslocamentos linguísticos e com o papel da tradução não apenas como um processo de passagem de um idioma para outro, mas como uma constante recriação da linguagem e da subjetividade.

Dessa maneira, o romance não apenas tematiza a tradução, mas também a incorpora como estrutura central da obra. Tawada desafia a relação linear entre original e tradução, explorando a multiplicidade de significados que emergem quando uma língua se choca com outra. Ao colocar sua protagonista em um espaço de incerteza linguística e cultural, a obra ilustra como a tradução pode ser um processo de deslocamento, reinvenção e resistência.

unartikuliert zurück. Das ist der Rest, der da bleibt. Aber die Sprache, die durch diesen Impuls entstanden ist, sie hat Kraft. Sie hat wieder ein eigenständiges Gefühl und Ausdruckskraft.

7. IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE EM *SCHWAGER IN BORDEAUX*

A experiência de deslocamento de Yuna transcende a mera instabilidade espacial e linguística, articulando-se como um eixo fundamental na problematização da colonialidade subjacente ao romance. Enquanto a noção de espaço liso, conforme delineada por Deleuze e Guattari, sugere um território de fluxo e desterritorialização, a persistência do espaço estriado impõe barreiras estruturais que regulam e hierarquizam os deslocamentos. Assim, o trânsito da protagonista entre distintos espaços e línguas não apenas tensiona dicotomias espaciais, mas também evidencia os mecanismos pelos quais a colonialidade perpetua-se nas interações interpessoais e nos regimes discursivos.

A presença desse olhar colonial manifesta-se tanto na organização dos espaços quanto na imposição de normatividades linguísticas e culturais que reiteram estruturas de exclusão. Nesse sentido, a relação entre Yuna e Renée ilustra uma dinâmica de poder intrinsecamente marcada pela assimetria epistemológica e pela imposição de uma racionalidade eurocêntrica que busca legitimar-se como universal. Enquanto Yuna encarna uma subjetividade nômade, resistente à fixidez das fronteiras linguísticas e culturais, Renée opera como um agente de reafirmação da hegemonia ocidental, instrumentalizando a linguagem e o discurso para subordinar e hierarquizar interlocutores. Essa interação evidencia como o deslocamento, embora potencialmente subversivo, permanece enredado em redes de poder que condicionam a agência dos sujeitos envolvidos.

A partir dessa perspectiva, este capítulo busca aprofundar a discussão sobre as formas de colonialidade inscritas nas relações interpessoais e nas práticas discursivas que estruturam o romance. Ao problematizar a exotização do Outro, a hierarquização cultural e a instrumentalização da linguagem como mecanismo de exclusão, a narrativa tawadiana desvela os resquícios das matrizes coloniais que enformam o presente. Dessa forma, a análise das interações entre Yuna e Renée insere-se em um escopo mais amplo de reflexão sobre as estratégias de dominação e resistência que atravessam as construções identitárias e os dispositivos de poder na contemporaneidade.

7.1. O Olhar Colonial e a Subjetividade do Outro em *Schwager in Bordeaux*

Tawada frequentemente aborda temáticas relacionadas às problemáticas impostas pelo sistema colonial. Em seu romance inaugural, *Das Nackte Auge*, a protagonista é uma jovem

vietnamita. Em entrevista⁵², quando questionada sobre a escolha do Vietnã como nacionalidade para a personagem, a autora justificou tal decisão com base em seu passado colonial, salientando que, para a construção da narrativa, era imprescindível inserir a personagem em um contexto que não poderia ser reproduzido por uma jovem japonesa. Em seu segundo romance, *Schwager in Bordeaux*, embora a protagonista seja japonesa, a temática colonial também permeia a obra.

A figura inicial e de maior relevância que ilustra esse cenário é Renée. A personagem francesa evidencia um comportamento hostil em relação àqueles que julga possuir menor valor na sociedade, como exemplificado na passagem em que Renée busca afirmar seu poder sobre trabalhadores braçais.

Yuna e Renée deixaram a cafeteria lado a lado. Um jovem estava em pé no jardim da frente mexendo uma massa cinzenta e grossa dentro de uma caixa de madeira. Yuna pensou que ele estava misturando concreto, mas quem poderia saber o que realmente era? Seus dedos grossos e peludos pareciam brutos, mas o movimento de seu garfo de madeira era delicado e sensível. (...) Quando o homem limpou o suor da testa, Renée se dirigiu a ele. Para você, eu cancelaria o sol agora mesmo. Ele olhou surpreso para ela. Aparentemente, ele não esperava ser abordado. Sua resposta foi curta, sem palavras claras. Yuna a teria descrito como uma lufada de ar com pequenas fricções na garganta. Renée começou a falar sobre Racine repentinamente. O jovem estava envergonhado, mas a ouviu atentamente e disse que na verdade gostava de ler livros, que já havia lido Balzac, e que também leria Racine quando tivesse tempo, não, na verdade não lhe faltava tempo, mas a força, porque sentia-se cansado ao chegar em casa à noite. Ele não bebia cerveja, ele não bebia nada, seus colegas não o entendiam, mas sempre foi o caso de ele não beber. - Qual é seu nome? - Jakob. - Como é? Seu nome também é Jakob? Renée continuou falando sobre Racine usando as mesmas frases que ela havia usado anteriormente na palestra. Sua voz, que havia se tornado doce, aos poucos se tornou demasiadamente doce e, portanto, quase azeda como o mel silvestre. As mãos do jovem voltaram ao seu trabalho, mas Renée não parou de falar. Sua voz tornou-se áspera, febril, inconveniente. O jovem olhou para o vazio como se estivesse procurando um resgate. Suas orgulhosas narinas moviam-se cada vez mais acentuadamente para cima e para baixo. Se Renée tivesse parado de falar na hora certa, Yuna teria apreciado esse breve diálogo com um homem de outra profissão, mas Renée foi longe demais e parecia querer ir mais além. Eventualmente o jovem perderia a paciência e explodiria. Estou indo embora agora, anunciou Yuna, calma e claramente, e, de fato, partiu.

怒

As duas mulheres poderiam nunca mais se ver. Mas naquele momento, Renée se afastou do jovem homem e decidiu seguir a jovem mulher. Yuna não se virou, não esperou por Renée, mas sabia que ela estava vindo. Por que de repente tão rápida, reclamou Renée ofegante. - Queria sair dali. - Por que você queria sair? Yuna parou, olhou com raiva para o rosto de Renée, e perguntou: Por que você está provocando o jovem inocente? A romanista voltou a disparar abruptamente. Inocente? Nenhum ser humano é inocente!

管

Não foi a única vez que Renée hostilizou um jovem desconhecido. O jogo fazia parte do cotidiano de Renée, como Yuna foi descobrindo aos poucos. Uma vez, um faz-tudo foi à casa dela para consertar o cano de água embaixo da pia. No início, Renée

⁵² Entrevista ocorrida em um festival literário sueco: Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A>. Acesso em: 27 ago. 2017.

foi simpática com ele, mas depois ela perfurou cada vez mais fundo no seu sistema nervoso, olhou profundamente em seus olhos e seu olhar não o deixou. Quando um predador olha nos olhos de outro animal, significa luta. Sem dizer mais nada, ele arrumou suas ferramentas e deixou a casa, para não dar um soco na cara de Renée. Não foi o faz-tudo, mas Yuna que bateu a porta furiosamente e gritou com Renée. Por que você está fazendo isso? Você queria mostrar seu poder? - Poder? Você pensa demais. - Por que eu não deveria? Quando a vejo assim, ocorre-me a palavra colonialista.⁵³ (TAWADA, 2011, p.16-19, tradução nossa)

Renée exerce um tipo de poder simbólico que remete ao gesto colonialista de subjugar o *Outro* por meio de uma suposta superioridade cultural e intelectual, como evidenciado na interação com o jovem trabalhador. O rapaz, inicialmente alheio à presença das duas mulheres, é surpreendido por um comentário condescendente de Renée: "Para você, eu cancelaria o sol agora mesmo." A frase, que aparenta gentileza, carrega um tom irônico e paternalista, típico de um olhar colonial que se julga benevolente ao oferecer uma "proteção" não solicitada. Em seguida, Renée impõe um discurso erudito ao falar sobre Racine, um autor emblemático do cânone literário francês, símbolo da cultura europeia clássica. Esse ato não é neutro: a autora invade o espaço do trabalhador com uma demonstração de conhecimento que serve menos para

⁵³ *Yuna und Renée verließen das Kaffeehaus Seite an Seite. Ein junger Mann stand im Vorgarten und rührte in einem Holzkasten eine graue dickflüssige Masse um. Yuna dachte, er mische Beton, aber wer weiß, was es in Wirklichkeit war. Seine dicken, behaarten Finger wirkten grob, die Bewegung seiner Holzgabel war hingegen zart und einfühlsam. (...) Als sich der Mann den Schweiß von der Stirn wischte, redete Renée ihn an. Für Sie würde ich sofort die Sonne abbestellen. Er sah sie überrascht an, hatte scheinbar gar nicht damit gerechnet, angesprochen zu werden. Seine Antwort war kurz, bestand aus keinem deutlichen Wort. Yuna hätte sie als Luftausstoßen mit kleinen Reibungen im Hals bezeichnet. Renée fing unvermittelt an, von Racine zu erzählen. Der junge Mann geriet in Verlegenheit, hörte ihr aber aufmerksam zu und sagte, eigentlich lese er gerne Bücher, er habe schon Balzac gelesen, und auch Racine würde er lesen, wenn er Zeit hätte, nein eigentlich fehle ihm nicht die Zeit, sondern die Kraft, denn er sei müde, wenn er abends nach Hause komme. Er trinke kein Bier, er trinke überhaupt nichts, seine Kumpel verstünden ihn nicht, aber es sei immer schon so gewesen, dass er nicht trinke. – Wie heißen Sie? – Jakob. – Wie bitte? Sie heißen auch Jakob? Renée erzählte weiter von Racine mit denselben Formulierungen, die sie vorhin im Vortrag gebraucht hatte. Ihre süß gewordene Stimme wurde langsam zu süß und daher fast herb wie Waldhonig. Die Hände des jungen Mannes kehrten zurück zu seiner Arbeit, aber Renée hörte nicht auf zu reden. Ihre Stimme wurde kratzig, fiebrig, aufdringlich. Der junge Mann schaute hoch ins Leere, als suchte er dort nach Rettung. Die stolzen Seitenflügel seiner Nase bewegten sich immer deutlicher auf und ab. Wenn Renée rechtzeitig aufgehört hätte, hätte Yuna diesen kleinen Dialog mit einem Mann aus einer anderen Berufsgruppe zu schätzen gewusst, aber Renée ging zu weit und schien noch viel weiter gehen zu wollen. Irgendwann würde der junge Mann die Geduld verlieren und platzen. Ich gehe jetzt, kündigte Yuna an, ruhig aber deutlich, und ging tatsächlich los. 怒 Es hätte sein können, dass sich die beiden Frauen nie wieder gesehen hätten. Aber in dem Moment wandte sich Renée von dem jungen Mann ab und entschied sich, der jungen Frau zu folgen. Yuna drehte sich nicht um, wartete nicht auf Renée, wusste aber, dass sie mitkam. Warum denn auf einmal so schnell, klagte Renée keuchend. – Ich wollte da weg. – Warum wolltest du weg? Yuna blieb stehen, starrte wütend auf Renées Gesicht und fragte: Warum reizt du den unschuldigen jungen Mann? Die Romanistin schoss unerwartet scharf zurück: Unschuldig? Kein Mensch ist unschuldig! 管 Es war nicht das einzige Mal, dass Renée einen fremden jungen Mann belästigte. Das Spiel gehörte zu Renées Alltag, wie Yuna nach und nach feststellte. Einmal kam ein junger Handwerker ins Haus, um das Wasserrohr unter dem Waschbecken zu reparieren. Renée sprach ihn zuerst freundlich an, aber dann bohrte sie immer tiefer in sein Nervenetz, blickte tief in seine Augen, und ihr Blick ließ ihn nicht los. Wenn ein Raubtier einem anderen Tier in die Augen blickt, bedeutet es Kampf. Er sagte nichts mehr, packte sein Werkzeug zusammen und verließ das Haus, um Renée nicht ins Gesicht schlagen zu müssen. Es war nicht der Handwerker, sondern Yuna, die die Tür wütend zuknallte und Renée anschrie. Wozu machst du das? Wolltest du ihm deine Macht zeigen? – Macht? Du denkst zu viel. – Warum sollte ich nicht? Wenn ich dich so sehe, fällt mir das Wort Kolonialistin ein.*

estabelecer um diálogo e mais para exibir superioridade intelectual. O jovem, apesar de sua disposição inicial em ouvir, gradualmente sente-se acuado — sua linguagem corporal, o olhar em busca de "salvação" e a tensão crescente indicam desconforto e submissão forçada.

O comportamento de Renée pode ser interpretado como uma representação metafórica da colonização do espaço íntimo e psicológico do outro. Sua insistência em continuar falando, mesmo quando o trabalhador claramente demonstra desconforto, ecoa a lógica colonial de invasão e dominação. A despeito dos limites impostos pelo outro, a autora insiste em prosseguir com sua fala, demonstrando uma postura de desrespeito à subjetividade alheia. Tal conduta, intrínseca ao sistema em questão, desumaniza o outro, tratando-o como um mero objeto de manipulação ou entretenimento. A linguagem corporal do trabalhador, que retorna à sua tarefa como uma forma de resistência silenciosa, reforça a tensão latente na relação desigual. Apesar disso, Renée persiste em ultrapassar os limites do aceitável, como se tivesse o direito natural de ocupar o espaço do outro.

Ao discutir literatura erudita, Renée aparentemente busca "educar" ou "civilizar" o trabalhador, como se esse tipo de conhecimento merecesse ser valorizado, mesmo em meio ao cansaço e ao contexto de trabalho físico. Yuna, por sua vez, personifica uma consciência crítica que percebe a dinâmica colonialista no comportamento de Renée. A reação de afastamento e indignação demonstrada por Yuna, ao confrontar Renée, sugere não apenas uma questão moral, mas também a identificação de uma estrutura de poder que transcende o contexto imediato, remetendo a relações históricas de dominação.

Apesar das inúmeras tentativas, Yuna mostra-se apta a resistir às colocações equivocadas de Renée: “Você novamente com sua inocência! Como pode ser tão pudica? A fina peça metálica do anel dobrava-se facilmente. Yuna foi aprisionada e dobrada nas mãos de Renée, mas era forte o suficiente para seguir se recuperando com vigor.”⁵⁴ (*Ibid.*, p. 20, tradução nossa). Ao comparar a dureza da situação com a superfície metálica, Tawada propõe a possibilidade da maleabilidade, da dobra. Apesar da rigidez, Yuna é capaz de se recuperar.

São diversas as passagens em que Renée ignora ou repreende o que Yuna fala, ao mesmo tempo em que impõe seus assuntos mesmo que - ou justamente porque - Yuna demonstre desinteresse ou incômodo, com por exemplo quando insiste em falar sobre homens, tópico aparentemente sensível para a japonesa:

⁵⁴ *Du schon wieder mit deiner Unschuld! Wie kannst du so prüde sein? Das dünne Metallstück, aus dem der Ring gemacht war, ließ sich leicht biegen. Yuna wurde in Renées Händen gefangen und gebogen, war aber stark genug, um immer wieder kräftig zurückzuspringen.*

Este homem bonito foi meu amigo antes de conhecer meu marido, disse Renée, apontando simultaneamente seu dedo indicador para o peito do homem. Yuna assentiu desinteressadamente. Renée não notou sua indiferença, continuou falando com sua foto: Ele veio do Irã, estudou em Paris. Foi lá que nos conhecemos. Ele sempre foi o mais bonito e o mais inteligente de todos nós. Ela virou a página e comentou: e aqui nesta foto você pode ver todo o grupo dele. Hoje acho este mais interessante do que meu amigo. Renée apontou para um homem que se parecia com Tristan Tzara. Ele era um herói no seu clube literário. Seus poemas eram como música! Mas ele era inconveniente, talvez apenas desajeitado, e por isso não tinha uma namorada. Uma vez, quando ninguém estava olhando, ele me tocou aqui rapidamente sem dizer nada. A voz de Renée aumentou ligeiramente conforme ela dizia: E então ele tentou me beijar. Mas ele não estava necessariamente apaixonado por mim. Ele gostava de muitas meninas, mas sua paixão era muito espontânea e pouco duradoura. Tenho certeza de que ele te tocara naquela época, mas você ainda não havia nascido. Yuna não reagiu. Renée bateu de leve em seus ombros. Qual cara você acha mais atraente aqui? Yuna odiava quando mulheres mais velhas tentavam estabelecer uma cumplicidade com mulheres mais jovens falando sobre homens⁵⁵ (*Ibid.*, p.41-42, tradução nossa)

A desaprovação de Yuna também confirma-se quando ela mostra seu incômodo: “Não, eu quero lhe perguntar outra coisa. - O que? - Às vezes sinto que você está secretamente tentando me arranjar um homem, mas não sei para quê. Você tem algum tipo de missão?”⁵⁶ (*Ibid.*, p.47, tradução nossa)

É possível estabelecer uma leitura que relacione tal comportamento com a exotização frequentemente aplicada em contextos coloniais. Ao olhar para Yuna como uma japonesa, Renée pode interpretá-la como um objeto a ser sexualizado segundo seus padrões, assim como ela faz com os convidados vindos do continente africano para um evento no instituto de cultura francófona que dirigia em Hamburgo:

Yuna havia lido em uma antiga crônica cultural da cidade que Renée havia dirigido um instituto de cultura francófona em Hamburgo. A crônica não explicava as circunstâncias que levaram ao fechamento do instituto, mas a oração subordinada

⁵⁵ *Dieser schöne Mann war mein Freund gewesen, bevor ich meinen Mann kennenlernte, sagte Renée und zeigte gleichzeitig mit dem Zeigefinger auf die Brust des Mannes. Yuna nickte uninteressiert. Renée bemerkte ihre Gleichgültigkeit nicht, redete weiter mit ihrem Foto: Er kam aus Iran, studierte in Paris. Dort haben wir uns kennengelernt. Er war immer der schönste und der intelligenteste von uns allen. Sie blätterte weiter und kommentierte: Und hier auf diesem Foto kannst du seine ganze Clique sehen. Den hier finde ich heute interessanter als meinen Freund. Renée zeigte auf einen Mann, der wie Tristan Tzara aussah. Er war ein Held in seinem Literaturclub. Seine Gedichte waren wie Musik! Aber er war taktlos, vielleicht nur ungeschickt, und deshalb hatte er keine Freundin. Einmal, als keiner hinschaute, fasste er mich hier schnell an, ohne was zu sagen. Renées Stimme stieg leicht höher, als sie sagte: Und dann versuchte er, mich zu küssen. Aber er war nicht unbedingt in mich verliebt. Er fand viele Mädchen gut, aber seine Lust kam zu spontan und hielt nicht an. Er hätte dich bestimmt angefasst, wenn er dich damals gesehen hätte, aber du warst noch nicht geboren. Yuna reagierte überhaupt nicht. Renée klopfte an ihre Schultern. Welchen Typ findest du hier am attraktivsten? Yuna hasste es, wenn ältere Frauen mit jüngeren Frauen eine Komplizenschaft zu schließen versuchen, indem sie über Männer reden.*

⁵⁶ *Nein, ich möchte dich noch etwas fragen. – Was denn? – Ich habe manchmal das Gefühl, dass du heimlich versuchst, mich mit einem Mann zu verkuppeln, weiß aber nicht wozu. Hast du irgendeine Mission?*

nunca saiu da cabeça de Yuna: Após o escandaloso fechamento do instituto. Yuna não conseguia se lembrar da oração principal.⁵⁷ (*Ibid.*, p.27-28, tradução nossa)

Em outra passagem Yuna narra a explicação de Renée para o ocorrido:

A expressão de Renée obscureceu quando ouviu isso, e ela começou a falar de um caso antigo que acabou fazendo com que o Instituto Francófono fechasse. Os funcionários de Renée a acusaram na época de desvio de verba pública. No entanto, ela havia convidado apenas visitantes de países africanos francófonos. Após a leitura pública e um painel de discussão com os convidados, houve um jantar em um restaurante à beira do rio Alster e depois foram oferecidos drinks em um bar do porto onde as celebridades locais se encontravam com frequência. A equipe do instituto alegou posteriormente que os visitantes não eram suficientemente competentes para serem convidados como palestrantes do além-mar. Os convidados, diziam eles, eram comerciantes que apenas ocasionalmente escreviam poesias.

商

Meus colegas de trabalho sempre foram céticos comigo porque eu sabia aproveitar a vida e eles não. Os convidados homens eram todos jovens e muito bonitos. Eu não acho que os poetas sejam obrigados a serem mal aparentados. Além disso, meus colegas acreditavam piamente que os comerciantes não podiam escrever literatura. - Os comerciantes encontravam-se na base do sistema de castas do período Edo. - Está vendo? Por toda parte os monges e os guerreiros estão no topo, destruindo nossas vidas. Mas foi o comércio de mercadorias que tornou o espaço entre as culturas fluido. Montesquieu escreveu que o comércio de mercadorias libertou as pessoas de preconceitos contra os estrangeiros.⁵⁸ (*Ibid.*, p.67-58, tradução nossa)

Renée aborda a polêmica envolvendo a visita de intelectuais de países africanos francófonos, buscando apresentar-se como uma figura progressista e aberta à diversidade cultural. No entanto, sua defesa revela uma atitude carregada de exotismo, na qual os convidados são valorizados não por sua competência acadêmica ou literária, mas por sua aparência física. A admiração de Renée pela juventude e beleza desses homens os transforma em objetos de fascínio, esvaziando-os de sua subjetividade e conhecimento real. Tal exotização

⁵⁷ Yuna hatte zufällig in einer alten Kulturchronik der Stadt gelesen, dass Renée früher in Hamburg ein Institut für frankophone Kultur geleitet hatte. Die Chronik erläuterte nicht die Umstände, unter denen das Institut geschlossen worden war, aber der Nebensatz ging nicht mehr aus Yunas Kopf: Nach der skandalösen Schließung des Institutes. An den Hauptsatz konnte sich Yuna nicht erinnern.

⁵⁸ Renées Gesichtsausdruck wurde finster, als sie das hörte, und sie begann, von einer alten Affäre zu erzählen, die am Ende das frankophone Institut zur Schließung brachte. Renées Mitarbeiter unterstellten ihr damals, dass sie öffentliche Gelder unterschlagen habe. Dabei hatte sie nur die Besucher aus frankophonen afrikanischen Ländern eingeladen. Nach einer öffentlichen Lesung und einer Podiumsdiskussion mit den Gästen gab es ein Abendessen in einem Restaurant an der Alster und anschließend einen Umtrunk in einer Hafenbar, in der sich oft die lokale Prominenz trifft. Die Angestellten des Institutes behaupteten später, die Besucher seien nicht kompetent genug gewesen, um als Vortragende aus Übersee eingeladen zu werden. Die Eingeladenen seien von Beruf Händler gewesen und hätten nur gelegentlich Gedichte geschrieben. 商 Meine Mitarbeiter waren mir gegenüber schon immer skeptisch, weil ich das Leben zu genießen wusste und sie nicht. Die eingeladenen Männer waren alle jung und auffällig gut aussehend. Ich denke, die Dichter sind nicht verpflichtet, schlecht auszusehen. Außerdem glaubten meine Mitarbeiter fest, dass Händler keine Literatur schreiben können. – Händler standen im Kastensystem der Edo-Zeit ganz unten. – Siehst du! Überall stehen die Bonzen und die Krieger ganz oben und zerstören unser Leben. Aber gerade der Handel mit Waren hat den Raum zwischen Kulturen flüssig gemacht. Montesquieu hat geschrieben, der Warenhandel habe die Menschen von zerstörerischen Vorurteilen gegen Ausländer befreit.

segue um padrão colonialista clássico, no qual o Outro é visto não como um sujeito pleno, mas como um objeto de desejo, curiosidade ou espetáculo. O ato de convidar escritores africanos, justificado por um aparente espírito de inclusão, acaba reforçando estereótipos ao reduzi-los a características superficiais e exotificadas, constituindo, portanto, um exemplo claro de orientalismo (no sentido mais amplo que Edward Said propõe), em que o reconhecimento do Outro se dá por meio de categorias pré-concebidas e hierarquizadas.

O exotismo de Renée também manifesta-se na maneira como ela justifica a presença dos convidados, desconsiderando suas habilidades literárias em favor de uma apreciação estética e superficial. Tal lógica remete à tradição colonial europeia de exotizar povos colonizados, valorizando sua "alteridade encantadora" ao mesmo tempo que os deslegitima como sujeitos intelectuais.

Renée busca justificar-se, alegando ser vítima de preconceitos por parte de seus colegas. No entanto, sua narrativa revela uma ironia profunda: enquanto ela se vê como vítima de uma mentalidade conservadora, seu próprio comportamento perpetua estruturas coloniais, por meio da exotização e da instrumentalização do *Outro*. O discurso de Renée mascara um desejo de apropriação da diferença como forma de enriquecimento pessoal, tanto social quanto estético. A alegação de que os convidados eram comerciantes que também escreviam poesia não constitui um reconhecimento autêntico da diversidade de suas identidades, mas sim uma maneira de rebaixá-los simbolicamente, reforçando o preconceito de que seriam intelectualmente menos legítimos em virtude de suas origens profissionais.

Embora não esteja diretamente presente nessa passagem, a crítica implícita de Yuna em momentos anteriores da obra estende-se a essa cena, onde Renée, mais uma vez, revela um olhar colonialista travestido de cosmopolitismo. A defesa que Renée faz dos convidados, ao mesmo tempo em que os reduz a objetos de desejo, demonstra uma tensão constante entre o reconhecimento superficial da diferença e a negação da verdadeira agência do *Outro*.

É muito comum encontrar o componente onírico na obra tawadiana como uma ferramenta que possibilita ao leitor distanciar-se das amarras da lógica e da normatividade. Em um desses momentos de discussão entre Yuna e Renée, a jovem narra um episódio em que Renée, irritada com as respostas e as perguntas de Yuna, tenta matar a colega:

Renée repetiu que queria dormir, mas Yuna insistiu em continuar a discutir sobre as freiras e a vida sexual das não freiras. Renée não disse mais nada, continuando a balançar a cabeça em desaprovação enquanto afofava seu travesseiro japonês. Sem desistir, Yuna deitou e soprou novamente a pergunta diretamente no ouvido de Renée. De repente, Renée pegou seu travesseiro, colocou-o no rosto de Yuna como uma máscara da morte, e pressionou-o com todo o seu peso corporal. Yuna tentou se

libertar, mas quanto mais ela se movia, mais insuficiente ficava o ar. A coberta voou para cima, a cama estalou, e as coxas desnudas de Yuna se estrebucharam no ar.⁵⁹ (*Ibid.* p.47-48, tradução nossa)

Renée insiste em querer dormir, um desejo que pode ser interpretado como uma necessidade de se desligar de assuntos perturbadores ou emocionalmente carregados. Em contraste, Yuna representa uma força insistente que não aceita esse recuo, insistindo em discutir que Renée claramente deseja evitar. Esse embate expõe uma tensão entre o desejo de silenciar algo incômodo e a persistência de uma provocação que vem, possivelmente, de um lugar interno ou simbólico. O caráter onírico se manifesta tanto na narrativa quanto na forma como os personagens se comportam. Gestos que, em um contexto realista, seriam exagerados adquirem um tom simbólico, típico de sonhos, onde as ações são intensificadas e carregadas de significado.

Ao empregar o travesseiro para sufocar Yuna, Renée reprime verbalmente o assunto e torna-o fisicamente impossível de ser invadido. A dificuldade de Yuna em respirar, intensificada pelo movimento, reflete a opressão e a resistência que se estabelecem quando se tenta forçar à tona um tema que está sendo rejeitado. O ato violento é, portanto, uma manifestação física da recusa de Renée em submeter-se à insistência de Yuna.

A negligência de Renée com relação aos interesses de Yuna apresenta-se em alguns trechos do romance, como neste, em que Yuna tenta estabelecer um diálogo sobre mangás, mas só tem a atenção de Renée quando volta a falar da suposta peça que planeja montar:

Renée não reagiu quando Yuna uma vez falou sobre mangá. Mais tarde, Yuna novamente contou-lhe sobre *Black Jack*. Ela tinha uma conhecida que era especialista em língua e literatura japonesa. Ela era mais velha e estava desempregada. Estava elaborando um projeto de tradução de mangás desconhecidos dos anos 30 para o alemão, e queria que Yuna se juntasse a ela. Renée não comentou o Projeto Mangás, mas perguntou como andava o Projeto Racine de Yuna. Yuna não corou, mas ficou rosa de vergonha e gaguejou que ainda pretendia encenar *Fedra*.⁶⁰(*Ibid.*, p.146-147, tradução nossa)

⁵⁹ Renée wiederholte, dass sie schlafen wolle, aber Yuna bestand darauf, weiter über die Nonnen und das sexuelle Leben der Nichtnonnen zu diskutieren. Renée sagte nichts mehr, schüttelte weiter ablehnend ihren Kopf, dabei raschelten Hülsen in ihrem japanischen Kopfkissen. Yuna gab nicht auf, legte sich hin und pustete Renée dieselbe Frage direkt ins Ohr. Plötzlich griff Renée nach ihrem Kopfkissen, legte es auf Yunas Gesicht wie eine Totenmaske und drückte mit ganzem Körpergewicht darauf. Yuna versuchte, sich zu befreien, aber je heftiger sie sich bewegte, desto knapper wurde die Luft. Die Decke flog hoch, das Bett knirschte und Yunas entblößte Oberschenkel zappelten in der Luft.

⁶⁰ Renée reagierte nicht, als Yuna einmal über Mangas sprach. Später erzählte Yuna noch einmal von *Blackjack*. Ihr Bekannter, ein älterer, arbeitsloser Japanologe, hatte ein Projekt vor, unbekannte Mangas aus den Dreißigern ins Deutsche zu übersetzen, und wollte, dass Yuna mitmache. Renée kommentierte nicht das Manga-Projekt, fragte stattdessen, was Yunas Racine-Projekt mache.

Ainda que o mangá constitua uma forma de expressão artística e literária de grande popularidade, historicamente, não ocupou uma posição de prestígio no cânone literário tradicional. Muitas vezes associado à cultura de massa e ao entretenimento juvenil, o mangá foi, por muito tempo, marginalizado por críticos e acadêmicos que valorizavam obras consideradas mais "sérias" ou "elevadas" dentro de uma suposta hierarquia literária. Esse preconceito decorre, em parte, de sua natureza visual e seriada, que desafia as convenções da literatura ocidental baseada exclusivamente no texto escrito. Apesar do reconhecimento crescente no âmbito acadêmico nas últimas décadas, o mangá ainda enfrenta o estigma de ser considerado uma forma inferior de literatura.

Renée demonstra desinteresse em relação às propostas e narrativas concernentes aos mangás, mesmo quando estas são apresentadas com entusiasmo por Yuna e validadas por um personagem que, apesar de seu saber enquanto Japonólogo, é desvalorizado por fatores sociais como a idade e o desemprego. A ausência de uma reação e o direcionamento do foco para uma produção considerada mais "respeitável" evidenciam a tendência de classificar determinados produtos culturais – neste caso, os mangás – como inferiores, por não se enquadrarem no que ela conceitua como cultura "autêntica" ou "elevada".

Essa distinção, longe de ser fortuita, revela a reprodução de um olhar colonialista: ao privilegiar o projeto de Racine, Renée adota uma perspectiva na qual o saber e as expressões artísticas oriundas do "centro" – representado pela cultura europeia – são tidos como universais e superiores, enquanto as manifestações provenientes da "periferia" – exemplificadas pela cultura japonesa dos mangás – são relegadas a um papel secundário, mesmo quando demonstram potencial inovador e uma riqueza cultural própria.

Tal postura não apenas marginaliza outras formas de expressão artística, como também reforça uma ordem hierárquica que legitima o poder e a supremacia cultural do Ocidente. A atitude de Renée, marcada pela ausência de uma reação ao discurso dos mangás, indica que, mesmo em contextos contemporâneos, persistem resquícios de um pensamento colonial. Ao desvalorizar produções culturais que não se enquadram no padrão europeu, ela atua como agente de um sistema excludente, contribuindo para a manutenção de uma divisão entre "alta cultura" e manifestações culturais consideradas menos dignas de reconhecimento.

Desse modo, o trecho não restringe-se a retratar um conflito de interesses entre personagens, mas também serve de crítica à interiorização de um discurso colonialista, no qual o olhar sobre o "outro" é filtrado por preconceitos que privilegiam exclusivamente o que está enraizado na tradição eurocêntrica. Tal posicionamento também pode ser verificado na seguinte passagem:

Não se pode corrigir os erros da medicina convencional adorando pedras coloridas e ervas amargas, disse ela, enquanto Yuna fazia um bico com os lábios. Bem, mas as ervas são sempre uma coisa boa. Hildegard von Bingen também estudou as ervas, Yuna protestou baixinho. Sem dar ouvidos a ela, Renée continuou: A única coisa boa que a Alemanha exportou para a França foi o conceito de seguro de saúde de Bismarck.⁶¹ (*Ibid.*, .162-164, tradução nossa)

Neste trecho, a personagem Renée adota uma postura que evidencia a lógica colonialista, ao desvalorizar práticas e saberes que não se enquadram na racionalidade e no paradigma científico eurocêntrico. Ao rejeitar a eficácia das “pedras coloridas e ervas amargas” para corrigir os “erros da medicina convencional”, Renée não apenas deslegitima os conhecimentos tradicionais, mas também reforça a tese de que somente o saber moderno, fundamentado na tradição ocidental, pode ser considerado legítimo.

Em contraposição, Yuna introduz no debate a figura de Hildegard von Bingen, mulher do século XII reconhecida por seus estudos sobre as propriedades das ervas. Ao ressaltar que Hildegard também pesquisou remédios naturais, Yuna propõe uma resposta às ideias de Renée, desafiando a desvalorização dos saberes tradicionais e evidenciando a tensão entre duas visões de mundo: de um lado, a exaltação do modelo ocidental moderno e nacionalista, que se utiliza como justificativa para a dominação colonial; de outro, a reivindicação de uma pluralidade de saberes que valoriza tradições e práticas alternativas.

Adicionalmente, ao enaltecer a ideia da previdência médica de Bismarck, Renée evoca o legado de Otto von Bismarck, figura central na unificação e modernização da Alemanha, que simboliza o nacionalismo em sua dimensão mais pragmática e organizacional. Bismarck não apenas consolidou o Estado-nação alemão, mas também implementou reformas sociais inovadoras, cujos desdobramentos são atualmente reconhecidos como marcos de progresso e eficiência. Essa exaltação remete a um nacionalismo que enfatiza a unidade, a ordem e a superioridade do Estado moderno, atributos que, sob a perspectiva colonial, servem para legitimar a imposição de um modelo único de civilização.

Nesse contexto, o nacionalismo encarnado na figura de Bismarck transcende a mera consolidação interna de um Estado, configurando-se como um instrumento ideológico capaz de legitimar tanto a dominação cultural quanto a missão civilizatória dos povos europeus. Ao

⁶¹ *Die Fehler der Schulmedizin könne man nicht durch das Anbeten von bunten Steinen und bitteren Kräutern korrigieren, sagte sie, während Yuna ihre Lippen zuspitzte. Na ja, aber die Kräuter sind doch etwas Gutes. Auch Hildegard von Bingen hat die Kräuter erforscht, protestierte Yuna leise. Renée hörte ihr nicht zu, setzte fort: Das einzige Gute, das von Deutschland nach Frankreich exportiert wurde, war die Idee der Krankenversicherung von Bismarck.*

privilegiar os valores inerentes à modernidade e ao racionalismo, o discurso colonial contribui para a marginalização dos saberes e práticas de culturas consideradas “primitivas” ou “atrasadas”. Assim, a referência a Bismarck na argumentação de Renée não representa apenas a celebração de um modelo de seguridade social, mas também o endosso a um projeto nacionalista que, historicamente, serviu de justificativa para a expansão colonial.

Em outro momento Yuna evoca a ideia de que, mesmo após o fim do colonialismo formal, persistem formas de dominação e exclusão baseadas na linguagem e no discurso:

Antes de partir para Bordeaux, Yuna perguntou a Renée se ela achava que a gramática francesa era uma lei. Neste momento, a antiga aluna da escola de idiomas de Osaka ainda não havia se lembrado da professora Viviane, mas já estava a caminho. Renée respondeu que não se pune aquele que infringe a gramática. Mas se não se é obediente, é-se classificado como de uma classe inferior. Hoje em dia não há colônias ou escravos, mas há pessoas sem gramática. Os antigos colegas de curso de Renée discriminariam tais pessoas com a consciência tranquila.⁶² (*Ibid.*, p.63, tradução nossa)

O diálogo entre Yuna e Renée revela, em microescala, as dinâmicas inerentes ao modelo colonialista, utilizando a gramática francesa como metáfora para a imposição de normas e hierarquias sociais. Ao questionar se a gramática é equiparada a uma “lei”, Yuna sugere uma analogia com os sistemas jurídicos e normativos que caracterizavam a administração colonial, onde o cumprimento de regras – muitas vezes arbitrárias – era condição indispensável para a manutenção do status e do controle.

Renée, por sua vez, responde que infringir as regras gramaticais não acarreta punição direta, mas sim uma reclassificação para uma posição social inferior. Essa afirmação remete à lógica colonial de que, embora a transgressão de determinadas normas não resulte em punição física ou legal, ela inevitavelmente conduz à exclusão e à marginalização. Ao afirmar que “hoje não há mais colônias nem escravos, mas há pessoas sem gramática”, Renée subverte a retórica colonial tradicional, deslocando o mecanismo excludente das relações coloniais – explicitamente baseadas na dominação territorial e na escravidão – para uma nova forma de discriminação fundamentada no domínio cultural e linguístico.

A menção aos antigos colegas de Renée, que discriminariam com a consciência limpa aqueles que não dominam a gramática, evidencia a internalização dos valores e hierarquias

⁶² *Vor der Abreise nach Bordeaux fragte Yuna Renée, ob die französische Grammatik ihrer Meinung nach ein Gesetz sei. Dabei erinnerte sich die ehemalige Schülerin der Sprachschule in Osaka noch nicht an die Lehrerin Viviane, war aber schon auf dem Weg dahin. Renée antwortete, man werde nicht bestraft, wenn man die Grammatik breche. Aber wenn man nicht gehorsam sei, werde man einer niedrigeren Klasse zugeordnet. Es gebe heutzutage weder Kolonien noch Sklaven, dafür gebe es Menschen ohne Grammatik. Renées ehemalige Klassenkameraden würden mit gutem Gewissen solche Menschen diskriminieren.*

coloniais. Aqui, a gramática assume a função de capital cultural, funcionando como critério de pertencimento e diferenciação social, de maneira análoga aos mecanismos utilizados durante o período colonial para hierarquizar os povos. Essa lógica reforça a ideia de que a obediência a um discurso hegemônico – representado pelo conhecimento normativo da língua – é essencial para a manutenção de posições de privilégio, perpetuando uma ordem social excludente.

O trecho evidencia como o modelo colonialista reconfigura-se nas relações sociais contemporâneas por meio da imposição de normas culturais que funcionam como instrumentos de exclusão. A gramática, enquanto conjunto de regras, transcende sua função linguística e torna-se símbolo da ordem social e política, reproduzindo um sistema de poder que, mesmo após o fim formal do colonialismo, continua a operar por meio da discriminação e da hierarquização dos saberes.

O título do romance, *Schwager in Bordeaux*, já antecipa um campo de significação denso e ambíguo, em que a cidade francesa aludida convoca simultaneamente uma geografia europeia e um imaginário cultural profundamente enraizado. "Bordeaux" remete, por um lado, à renomada região vinícola que projeta internacionalmente a sofisticação e a excelência da tradição francesa; por outro, evoca implicações históricas associadas ao colonialismo e ao comércio atlântico. O vinho Bordeaux, enquanto objeto de consumo cultural e símbolo de distinção, assume um papel metonímico da própria ideia de "França" — civilizada, refinada, imperial. Ao nomear seu romance com essa referência, Tawada não apenas situa o leitor em um *locus* ocidental reconhecível, mas também tensiona, desde o título, os regimes de representação associados à identidade nacional e ao consumo simbólico. Tal gesto pode ser interpretado como uma operação crítica que subverte, com ironia e acuidade, o fetichismo cultural atribuído a certos produtos europeus, revelando sua historicidade colonial e sua função na construção de mitologias nacionais. Desse modo, Bordeaux torna-se um vetor discursivo que articula espaço, poder e representação, inserindo o leitor em uma rede de sentidos que será continuamente deslocada ao longo da narrativa.

O modelo colonial também manifesta-se no romance por meio do comércio marítimo:

Naquele momento, ela se lembrou de uma pergunta que sempre a incomodou desde a infância. As especiarias são apenas um complemento, ou seja, algo sem o qual você pode passar. Por que as especiarias exóticas tinham tanto valor antigamente? Será que um homem, para temperar sua sopa insossa, viveria por meses separados de sua amada, arriscaria sua própria vida e navegaria através dos oceanos? Será que nada apimentado cresce na Europa? Algo está errado. No livro de história mundial da

escola de Yuna, a busca por especiarias sempre foi apresentada como a principal razão do colonialismo.⁶³ (*Ibid.*, p.116, tradução nossa)

O trecho propõe uma reflexão crítica acerca da narrativa hegemônica sobre os motivos que impulsionaram o colonialismo, utilizando os condimentos—especificamente os temperos—como metáfora para questionar a lógica de valorização dos produtos "exóticos". A partir do questionamento retórico—"Por que as especiarias exóticas tinham tanto valor antigamente?"—o texto desestabiliza a ideia de que a busca por tais mercadorias justificou, de forma exclusiva, as incursões coloniais europeias.

A interlocutora, cuja indagação ressoa desde a infância, contrapõe a aparente trivialidade dos temperos—descritos como um aditivo dispensável—ao fato de que, se de fato possuísem valor intrínseco, seria plausível imaginar que um indivíduo arriscaria sua vida, suportaria longos períodos de separação e atravessaria oceanos para obtê-los. Ao questionar a inexistência de produtos comparáveis na Europa, o texto evidencia a artificialidade da narrativa histórica ensinada, que simplifica os processos coloniais ao atribuir-lhes um único motivo explicativo.

Essa análise sugere que a valorização exacerbada dos temperos não se baseava em suas propriedades culinárias, mas sim em um construto ideológico que associava o "exótico" ao extraordinário, contribuindo para a formação de uma hierarquia cultural. Assim, a busca por temperos funcionava como justificativa para a exploração e dominação, reforçando a ideia de que o mundo "além-mar" possuía riquezas que, embora não fossem necessariamente superiores em qualidade, eram imbuídas de um valor atribuído por um discurso colonialista que idealizava o "outro".

Ao expor essa contradição, Tawada problematiza a narrativa tradicional dos manuais de história, que reduzia o colonialismo à mera ânsia por especiarias. Em sua lógica subjacente, tal narrativa omite as complexas relações de poder, exploração e dominação que estruturaram os impérios coloniais. Dessa forma, o questionamento sobre a supremacia dos temperos torna-se um convite para a desconstrução dos mitos fundadores do projeto colonial, ressaltando como o sistema de valores ocidental foi instrumental na legitimação de práticas excludentes e hierarquizadoras.

⁶³ *Ihr fiel in dem Moment eine Frage ein, die sie seit ihrer Kindheit immer wieder beschäftigte. Die Gewürze sind nur ein Zusatz, also etwas, worauf man verzichten kann. Warum hatten die exotischen Gewürze früher so viel Wert? Würde ein Mensch, um seine fade Suppe zu würzen, Monate lang von seiner Geliebten getrennt leben, das eigene Leben aufs Spiel setzen und über die Ozeane fahren? Wächst im ganzen Europa nichts Würziges? Da stimmt was nicht. In Yunas Schultext der Weltgeschichte wurde die Suche nach Gewürzen immer als der Hauptgrund für den Kolonialismus dargestellt.*

Em suma, o excerto não apenas desafia a explicação simplista da colonização através da busca por temperos, mas também evidencia a maneira como o discurso colonial inscreve-se em uma lógica de atribuição de valor que serve para justificar a dominação cultural e a exploração dos territórios colonizados. Essa perspectiva crítica revela a necessidade de revisitar e problematizar as narrativas históricas tradicionais, ampliando a compreensão dos múltiplos fatores que intervieram na configuração do colonialismo europeu.

X

Há ainda uma passagem em que o processo colonizatório é citado de maneira explícita:

Por causa da rebelião dos escravos em São Domingos, Bordeaux encontrava-se em uma grande crise. Eles não poderiam mais adquirir as importantes mercadorias coloniais, como o açúcar, para vender em Hamburgo. Mercadorias coloniais! Renée era hipersensível à palavra "colônia". Uma vez Yuna estava presente quando Renée ligou o rádio na sala de estar. Um jovem historiador vienense falava com uma voz melodiosa de barítono. Os habsburgos tinham desenvolvido uma estratégia mais inteligente do que as potências coloniais clássicas, disse ele, e agora que a Guerra Fria havia terminado, esta tradição continuou ajudando os austríacos a construir um bom relacionamento com os países da Europa Central. A França, por outro lado, teve problemas com suas ex-colôn ... Renée desligou o rádio no meio da palavra.⁶⁴ (*Ibid.*, p.169-170, tradução nossa)

O trecho evidencia como o modelo colonial inscreve-se tanto na dimensão econômica quanto na construção identitária, ao mesmo tempo em que revela a postura conflituosa de Renée diante de sua herança nacional. Inicialmente, o episódio remete à crise vivida em Bordeaux, desencadeada pela rebelião dos escravos em Santo Domingo, que interrompeu o fornecimento de produtos coloniais essenciais – como o açúcar – para o comércio com Hamburgo. Essa situação, por si só, ilustra a interdependência dos centros europeus com as colônias e a fragilidade desse modelo econômico diante de processos de emancipação e resistência.

No entanto, o foco recai sobre a reação de Renée ao ouvir o termo “colônia”. Sua hipersensibilidade em relação a essa palavra revela uma tensão interna com o legado colonial francês. Ao desligar abruptamente o rádio, interrompendo a narrativa que contrapõe a estratégia “mais inteligente” dos Habsburgos à dos tradicionais impérios coloniais – e, em especial, a

⁶⁴ *Wegen der Rebellion der Sklaven in Saint Domingo geriet Bordeaux in eine große Krise. Die wichtigen Kolonialwaren wie zum Beispiel Zucker konnte man nicht mehr von dort beziehen, um sie weiter nach Hamburg zu verkaufen. Kolonialwaren! Renée war überempfindlich gegenüber dem Wort Kolonie. Einmal war Yuna dabei, als Renée im Wohnzimmer das Radio anschaltete. Ein junger Wiener Historiker redete mit einer wohlklingenden Baritonstimme. Die Habsburger hätten eine klügere Strategie entwickelt als die klassischen Kolonialmächte, und nach der Beendigung des Kalten Krieges helfe diese Tradition den Österreichern weiter, ein gutes Verhältnis zu den mitteleuropäischen Ländern aufzubauen. Frankreich hingegen habe Probleme mit ihren ehemaligen Kolo ... Renée schaltete das Radio mitten im Wort aus.*

França –, Renée demonstra um desconforto visceral com a lembrança e a reavaliação crítica de um passado colonial problemático. Essa atitude pode ser interpretada como uma defesa de uma identidade nacional que busca, de forma ambivalente, preservar certos valores e tradições, enquanto simultaneamente reprime ou evita a confrontação com aspectos negativos de sua história colonial.

Dessa forma, Tawada não só evidencia a importância econômica do colonialismo, mas também expõe as complexas relações de poder, memória e identidade que permeiam o discurso pós-colonial. A reação de Renée simboliza o embate entre uma narrativa hegemônica que tende a minimizar ou justificar as contradições do passado colonial e uma perspectiva crítica que questiona os fundamentos dessa mesma herança. Em última análise, a passagem convida a uma reflexão sobre como os vestígios do colonialismo continuam a moldar as representações culturais e as atitudes dos indivíduos, especialmente daqueles que se veem diretamente vinculados à história nacional e à sua construção ideológica.

Por fim, é importante mencionar uma passagem em que Yuna sinaliza a maleabilidade da consciência pós-colonial, onde novas formas de subjetividade emergem através do contato com outras culturas e histórias:

Yuna caminhou pelo mesmo caminho de volta para casa. O calor apertava bem seus neurônios, criando espaços vazios que poderiam ser ocupados por células estrangeiras que podiam voar por todas as partes. Assim, ela desembarcou mentalmente na Argélia. Ela era uma pessoa muito diferente lá: um jovem marinheiro.⁶⁵ (*Ibid.*, p.153, tradução nossa)

A transferência mental para a paisagem argelina, onde Yuna imagina-se como um jovem marinheiro, evidencia uma mudança de identidade que pode ser interpretada como um reflexo da experiência colonial. A escolha da Argélia, antiga colônia e símbolo de encontros e conflitos entre culturas, ressalta a ambivalência inerente à experiência pós-colonial: Yuna posiciona-se simultaneamente como sujeito e objeto, protagonista de uma narrativa de mobilidade e transformação, mas também como portadora de uma história marcada por relações de poder e subalternidade. Ao assumir a identidade de jovem marinheira, ela encarna a figura do viajante, cuja mobilidade é tanto física quanto mental. Nesse sentido, o deslocamento imaginário de Yuna não é apenas uma fuga da realidade cotidiana, mas também uma representação da fluidez identitária que o encontro com o “outro” e o “exótico” pode

⁶⁵ Yuna ging denselben Weg zurück nach Hause. Die Hitze drückte ihre Hirnzellen eng zusammen und dadurch entstanden freie Plätze, die doch durch umherfliegende fremde Zellen besetzt werden könnten. So landete sie gedanklich in Algerien. Sie war dort ein ganz anderer Mensch: ein junger Matrose.

provocar. Desse modo, Tawada utiliza imagens sensoriais e metafóricas para articular uma crítica às dinâmicas coloniais, destacando como o contato com o “exótico” e o deslocamento identitário revelam as tensões entre o eu e o outro.

Tal percepção também pode ser observada na passagem em que Maurice fala sobre sua viagem ao Vietnã:

Maurice e Yuna trocaram palavras em inglês de forma desajeitada, mas cautelosa. Saigon, meu avô, alguns anos de sua vida, anos importantes, minha primeira viagem à Ásia, meu próximo livro, um livro sobre meu avô. Yuna sempre ficava desapontada quando alguém anunciava com um semblante sério que ia escrever um livro sobre seu avô. Por que queriam pintar retratos de antepassados mortos se estavam rodeados de pessoas vivas? Yuna até insinuou fazer um gesto de desdém. Os covardes se refugiam no peito de seu avô porque o presente lhes parece muito misturado e sem objetivo, desconhecido, ou melhor: hostil e brutal, comercial também, e, portanto, falso.⁶⁶ (*Ibid.*, p.84, tradução nossa)

Maurice, o escritor de um best-seller, decide embarcar em uma jornada ao Vietnã para preparar seu novo romance. Ele afirma que está indo para "Saigon" – um nome que remete aos tempos coloniais, época na qual seu avô viveu na região. Saigon foi o nome histórico da cidade de Ho Chi Minh, utilizado durante o período colonial e na época da Guerra do Vietnã. Após a reunificação do país em 1976, a cidade foi oficialmente renomeada para Ho Chi Minh em homenagem ao líder revolucionário de mesmo nome. Essa escolha de palavras é um eco do passado, um sinal da influência das raízes familiares e da memória histórica que, mesmo distante, continua a pulsar em sua identidade. Ao usar "Saigon", Maurice conecta-se com uma era marcada pela presença francesa no Vietnã, uma época que deixou marcas profundas tanto na cultura local quanto em sua própria herança familiar. Essa nomenclatura sinaliza uma nostalgia por um tempo em que as relações entre o colonizador e o colonizado assumiam outras formas. Porém, essa escolha também levanta questões contemporâneas. Em um contexto global que busca reconhecer e superar os legados do colonialismo, referir-se à moderna metrópole como "Saigon" pode ser interpretado como uma romantização de um período repleto de contradições. Enquanto para Maurice o nome carrega a lembrança de seu avô e a conexão emocional com uma parte de sua história familiar, para outros pode significar a manutenção de

⁶⁶ *Maurice und Yuna wechselten ungeschickt aber sorgfältig englische Wörter. Saigon, mein Großvater, einige Jahre seines Lebens, wichtige Jahre, meine erste Reise nach Asien, mein nächstes Buch, ein Buch über meinen Großvater. Yuna war immer enttäuscht, wenn jemand mit einem ernsthaften Gesicht ankündigte, dass er über seinen Großvater ein Buch schreiben wolle. Warum wollen sie Portraits von toten Vorfahren malen, wenn sie von lebenden Menschen umgeben sind? Yuna unterstellte ihm sogar eine ablehnende Geste gegen sie. Die Feiglinge flüchten an die Brust ihres Großvaters, weil die Gegenwart ihnen viel zu gemischt und ziellos vorkommt, fremdländisch, oder besser: feindlich und brutal, auch noch kommerziell, daher verlogen.*

termos que remetem a estruturas de poder e dominação do passado. Tawada portanto salienta uma dualidade entre a herança colonial e a realidade contemporânea.

Tal dualidade também pode ser observada no trecho em que Yuna relata sua segunda tentativa de aprender francês:

Uma amiga de Yuna encontrou um anúncio no jornal local em que um homem chamado Yves S. estava oferecendo aulas particulares de francês. A amiga, uma fã incondicional de Alain Delon, ligou imediatamente para o número indicado e marcou um encontro com Yves, que falava japonês fluentemente com uma voz grave. Ela vestiu seu novo minivestido e foi até a casa onde Yves morava. A amiga, que havia crescido em um apartamento apertado em uma casa alugada, ficou impressionada com a tradicional casa japonesa, que talvez pudesse ser usada para a adaptação cinematográfica de um romance de Tanizaki. Quando um homem abriu a porta e cumprimentou a nova aluna, ela levou alguns segundos para perceber que ele era Yves. Ela ficou tão surpresa com sua aparição inesperada que fez uma reverência sem dizer uma palavra e voltou para o ponto de ônibus. Não é a primeira vez que algo assim acontece comigo! Ele a chamou em um tom calmo demais, até mesmo amigável para aquela situação. Naquela época, Yuna era tão ignorante quanto seu amigo, sem saber que esse idioma havia se enraizado como um migrante no continente africano. Ela foi até a biblioteca pública e leu alguns livros de história. Yuna decidiu aprender francês com Yves. Mas não deu certo. Não havia mais linha para esse número. Yuna resmungou e sua tentativa de aprender francês fracassou pela primeira vez. Anos depois, ela descobriu por acaso em um filme o que havia acontecido com Yves.⁶⁷ (*Ibid.*, p.95-97, tradução nossa)

Yves S., cujo nome remete à tradição francesa, oferece aulas de francês, mas surpreende ao falar japonês fluentemente e residir em uma casa tradicional japonesa. Essa contradição subverte a expectativa colonial de que a “francidade” manifesta-se de forma pura e homogênea, evidenciando, em contrapartida, uma identidade híbrida resultante de encontros históricos e culturais, o que demonstra que as fronteiras culturais são permeáveis e constantemente reformuladas por processos migratórios e de adaptação.

A amiga de Yuna, admiradora de Alain Delon, simboliza uma adulação a um ideal ocidental que, paradoxalmente, confronta a realidade multifacetada representada por Yves. A

⁶⁷ Eine Freundin von Yuna fand in der Regionalzeitung eine Anzeige, in der ein Mann namens Yves S. Privatunterricht für Französisch anbot. Die Freundin, ein fanatischer Fan von Alain Delon, wählte gleich die Telefonnummer, die dort angegeben war, und verabredete sich mit Yves, der mit einer tiefen Stimme fließend Japanisch sprach. Sie zog ihr neues Minikleid an und ging zu dem Haus, in dem Yves lebte. Die Freundin, die in einer engen Wohnung im Miethaus aufgewachsen war, war beeindruckt von dem traditionellen japanischen Haus, das man vielleicht für die Verfilmung eines Romans von Tanizaki verwenden könnte. Als ein Mann die Tür aufmachte und die neue Schülerin begrüßte, brauchte sie noch einige Sekunden, bis sie verstand, dass er Yves war. Sie war über sein unerwartetes Aussehen so überrascht, dass sie ohne Worte eine Verbeugung machte und den Weg zur Bushaltestelle zurückging. Es ist nicht das erste Mal, dass mir so etwas passiert! Er rief in einem für diese Situation zu ruhigen, sogar freundlichen Ton hinter ihr her. Yuna war damals genauso unwissend wie ihre Freundin, wusste nicht, dass diese Sprache als Migrantin im afrikanischen Kontinent ihre Wurzel geschlagen hatte. Sie ging in die Stadtbücherei, las dort einige Geschichtsbücher durch. Yuna entschloss sich, bei Yves Französisch zu lernen. Aber es klappte nicht. Kein Anschluss unter dieser Nummer. Yuna stöhnte und ihr Versuch, Französisch zu lernen, war zum ersten Mal gescheitert. Jahre später erfuhr sie zufällig in einem Film, was Yves passiert war.

narrativa, de forma irônica, ressalta a ignorância de Yuna e de seu círculo acerca das origens históricas do francês. Ao afirmar que o idioma “se enraizou como um migrante no continente africano”, o texto critica a visão eurocêntrica que ignora os processos coloniais responsáveis por sua difusão, lembrando que o prestígio do francês está inextricavelmente ligado a uma história de dominação, exploração e resistência.

A reverência silenciosa da amiga diante de Yves atua como símbolo da subjugação e do estranhamento em relação ao “outro”. Esse silêncio, permeado por surpresa e possível desconforto, remete à ideia de que a colonialidade não apenas estrutura os campos político e linguístico, mas também influencia as relações interpessoais e a forma como os indivíduos reconhecem-se e relacionam-se.

É interessante lembrar que no primeiro capítulo do já anteriormente mencionado *Ekusophonī* (TAWADA, 2003), Tawada conta que, quando ainda vivia no Japão, assistiu a um filme cujo enredo trata de um japonólogo da África Ocidental que vive no Japão. Certo dia, uma jovem japonesa vai à casa dele, pois deseja aprender francês. No entanto, quando descobre que ele é africano, fica surpresa e foge. Tawada afirma que essa cena ilustra claramente as aspirações refletidas e as inseguranças não reconhecidas que os japoneses carregam em relação ao seu sentimento de inferioridade perante o mundo ocidental. A interpretação e a cena do filme certamente estão presentes nessa passagem de *Schwager in Bordeaux*.

Inicialmente imersa em uma visão simplista e preconceituosa sobre o ensino e a cultura, Yuna passa por um processo de aprendizagem que revela sua tentativa de desconstruir as narrativas impostas pelo colonialismo. Nesse contexto, Tawada formula uma crítica sutil e irônica às diversas manifestações de colonialidade e aos preconceitos que persistem na contemporaneidade. Ao integrar referências culturais que abrangem desde o cinema francês até a tradição japonesa, passando pelo legado do francês na África, a autora convida à reflexão sobre a noção de identidade pura, ressaltando a complexidade dos encontros culturais.

7.2. Colonialidade e Eurocentrismo: Reflexões sobre o Nacionalismo Japonês em *Schwager in Bordeaux*

Os aspectos apresentados na sessão precedente relacionam-se diretamente às questões do nacionalismo. No início deste trabalho, foram discutidas as questões nacionalistas no continente europeu. Cabe, também, explorar um pouco dessas questões no ambiente nipônico, já que essas são invocadas em algumas passagens de *Schwager in Bordeaux*.

A história do Japão moderno é marcada por um processo complexo de modernização que se articulou intimamente com a construção de uma identidade nacional fundamentada na língua e na cultura. Geograficamente, o Japão encontra-se na extremidade leste da Ásia, separado do continente por uma distância considerável. Essa localização, afastada do continente asiático, proporcionou um isolamento natural, dificultando contatos diretos com outras civilizações, como a China e a Coreia. Esse isolamento geográfico contribuiu para a formação de uma cultura distinta e, ao mesmo tempo, protegeu o Japão de invasões estrangeiras, permitindo um desenvolvimento mais autônomo.

Culturalmente, o Japão recebeu fortes influências da China, especialmente entre os séculos VI e IX, quando foram incorporados elementos como o budismo, o sistema de escrita e práticas administrativas. No entanto, devido ao isolamento geográfico, essas influências foram adaptadas às particularidades japonesas, permitindo o desenvolvimento de uma cultura própria. Os japoneses receberam uma influência significativa da China na arte, mas, no campo da escrita, essa influência foi desafiadora. Reischauer (1989) explica que o idioma japonês possui uma estrutura fonética simples, porém com palavras polissilábicas e flexionadas, o que o torna inadequado para o sistema de escrita chinês, composto por caracteres únicos, de origem pictográfica, próprios para representar palavras monossilábicas e sem flexões. Devido ao seu isolamento geográfico, o Japão acabou adotando esse complexo sistema de escrita, o que exigia que os estudantes memorizassem milhares de caracteres para se tornarem alfabetizados. O autor (*Ibid.*) afirma que, apesar do prestígio da cultura chinesa e da dificuldade de adaptação do sistema ao japonês, houve pouco esforço para desenvolver um sistema próprio, limitando-se a escrever nomes e poemas usando caracteres chineses de forma fonética. Assim como os europeus medievais usavam o latim para textos oficiais, históricos e literários, os japoneses escreviam diretamente em chinês clássico.

O isolamento político japonês foi consolidado durante o período Edo (1603–1868), sob o xogunato Tokugawa, por meio da chamada política de *sakoku* (鎖国). Essa política restringia severamente o contato com estrangeiros, proibindo os japoneses de deixar o país e limitando as trocas comerciais ao porto de Nagasaki, sob rígida supervisão. Segundo o autor (*Ibid.*) a decisão de adotar o isolamento foi motivada pelo temor de influência ocidental, especialmente após o contato inicial com missionários cristãos portugueses e espanhóis, que chegaram ao arquipélago no século XVI.

Tal afastamento proporcionou ao Japão uma relativa paz interna e estabilidade política, permitindo o florescimento de uma cultura rica e autossuficiente. Entretanto, também resultou

em um atraso tecnológico em relação às potências ocidentais. Para Reischauer (*Ibid.*) esse cenário ficou evidente com a chegada da frota do Comodoro Perry, em 1853, que forçou a reabertura do país ao comércio internacional sob ameaça militar.

No início do século XIX, os americanos, britânicos e russos enviaram expedições para convencer o Japão a abrir seus portos ao comércio internacional, mas o governo Tokugawa resistiu às demandas. Em 1853, o governo dos Estados Unidos decidiu forçar a abertura do Japão, enviando uma frota liderada pelo Comodoro Matthew C. Perry. Segundo Reischauer (*Ibid.*), a chegada dos navios americanos em Edo (atual Tóquio) causou grande consternação, pois os japoneses ficaram impressionados com o tamanho das embarcações e seu armamento avançado. O governo japonês viu-se dividido entre conservadores, que defendiam a resistência, e realistas, que reconheciam a incapacidade de enfrentar militarmente os americanos. Diante da ameaça e da pressão externa, o Japão não teve escolha a não ser assinar, em 1854, o Tratado de Kanagawa, que abriu os portos de Shimoda e Hakodate ao comércio com os Estados Unidos, além de permitir a presença de um cônsul americano em território japonês.

Essa reconfiguração geopolítica dá início à chamada Era Meiji, que começou com a Restauração Meiji, em 1868, quando o poder foi devolvido ao imperador Mutsuhito, encerrando o xogunato Tokugawa. O movimento foi liderado por jovens samurais de domínios poderosos apoiados por nobres da corte imperial. Esses líderes tomaram o controle do governo central, aboliram a estrutura feudal e implementaram um novo regime baseado no imperialismo, usando o imperador como símbolo de unidade nacional. Para Reischauer (*Ibid.*), embora a restauração proclamasse o retorno ao poder imperial, na prática, o governo era conduzido por esses jovens líderes, que adotaram modelos de administração e instituições modernas inspirados no Ocidente. O Japão iniciou reformas políticas, sociais e econômicas profundas, abolindo o sistema feudal, promovendo a industrialização e estabelecendo um governo centralizado moderno

Desde a Restauração Meiji, o país buscou romper com um passado de isolamento para se afirmar como uma nação moderna, adotando modelos estrangeiros que se revelaram essenciais para a consolidação de suas instituições e valores. Nesse contexto, o estabelecimento do *kokugo* – o idioma japonês padronizado – emergiu como ferramenta primordial para a unificação do Estado e a definição de uma identidade coletiva. O impulso para essa padronização veio, em grande medida, da experiência de intelectuais e educadores que, ao serem enviados para o exterior, sobretudo à Alemanha prussiana, perceberam na articulação entre língua e nação um mecanismo de coesão social e política. Ueda Kazutoshi, por exemplo, teve seu olhar transformado durante sua estadia na Europa (1890–1894), experiência que o

levou a conceber o idioma como “o sangue espiritual do povo japonês”, o qual sustentaria o *kokutai* – a essência do nacionalismo japonês (TACHIBANA, 2007, p. 155).

A imposição do *kokugo*, que se desenvolveu em paralelo com as reformas educacionais e administrativas, foi estratégica para a consolidação de uma nação unificada e para o fortalecimento de uma ideologia nacionalista. Segundo Tachibana (*Ibid.*, p. 154), a influência dos modelos ocidentais, em especial o prussiano, foi decisiva nesse processo, pois demonstrava como a modernização exigia a integração de princípios racionais e cientificamente fundamentados à tradição, a fim de estabelecer uma unidade que pudesse competir com as potências europeias.

O exercício dessa construção nacional não limitou-se à padronização linguística, mas estendeu-se à reconfiguração dos sentidos da cultura e da história japonesa. Ao adotar métodos e conceitos estrangeiros, os líderes e intelectuais do período Meiji procuraram não somente modernizar a infraestrutura e o aparato estatal, mas também transformar a mentalidade do povo, orientando-o para uma nova forma de se reconhecer e se representar. Assim, a língua passou a ter um papel central na formação do imaginário coletivo, atuando como elo que integrava os diversos estratos da sociedade e como instrumento de legitimação do poder estatal. Essa articulação entre língua, nação e poder era percebida como indispensável para enfrentar a ameaça de dominação ocidental e para reafirmar a singularidade japonesa em um cenário internacional cada vez mais competitivo (*Ibid.*, p. 155).

Reischauer (1989) conta que o governo japonês enviou uma missão à Europa para estudar diferentes sistemas constitucionais. Embora tenham visitado Inglaterra e França, o Japão concentrou sua atenção no modelo da Alemanha e da Áustria, especialmente pelo caráter conservador desses países. A estrutura prussiana, com seu forte poder centralizado e o papel dominante do monarca, parecia mais adequada às condições sociais e políticas do Japão daquela época do que os sistemas mais liberais, como o britânico. Além disso, a influência prussiana estendeu-se ao desenvolvimento militar. A partir de 1878, o Exército Imperial Japonês adotou o modelo prussiano, incluindo a criação de um Estado-Maior Geral baseado no sistema militar da Prússia. Para o autor (*Ibid.*), a Constituição Meiji, promulgada em 1889, refletiu essa influência ao estabelecer um sistema de governo centralizado, no qual o imperador era visto como uma figura sagrada e inviolável, com plenos poderes teóricos.

Paradoxalmente, o próprio processo de modernização, ao absorver modelos externos, também perpetuava uma tensão interna que se manifestava na relação ambígua do Japão com o Ocidente. Enquanto se admirava e se imitava as instituições e os métodos de modernização europeus, havia uma constante preocupação em preservar elementos essenciais da cultura

tradicional. Essa dualidade refletia-se na educação e na utilização das línguas estrangeiras, que, em certos momentos, funcionaram como instrumentos de distinção social. Segundo Tawada (2003) o aprendizado do inglês, do francês e de outras línguas ocidentais passou a ser associado não somente à aquisição de conhecimento, mas também à ascensão social, perpetuando uma lógica de exclusão e a formação de complexos de inferioridade. Tais dinâmicas revelam como a modernização japonesa, embora bem-sucedida em muitos aspectos, também deixou marcas profundas decorrentes de sua relação ambivalente com o poder colonial e o eurocentrismo.

De acordo com Tachibana (2007, p.155), a experiência pós-guerra acentuou essa dicotomia, especialmente no que tange à continuidade do ensino do *kokugo* para os japoneses e à diferenciação em relação ao ensino do *nihongo* para os estrangeiros. Essa distinção não restringe-se a uma mera questão técnica de idioma, mas reflete uma persistente narrativa nacionalista que associa o *kokugo* à própria essência e integridade do ser japonês. Ao mesmo tempo, essa mesma narrativa reforça a ideia de que o domínio do idioma nacional é sinônimo de pertencimento e de manutenção dos valores históricos que moldaram a identidade coletiva do país. Dessa forma, o debate em torno do ensino e do uso do idioma torna-se uma arena privilegiada para a manifestação de disputas simbólicas e políticas, que atravessam tanto o campo educacional quanto o cultural.

Tawada (2003) analisa o contexto sociocultural de sua infância, marcado por uma tentativa paradoxal de superar traumas históricos por meio da valorização econômica, sustentando a noção de que a prosperidade financeira conferiria aos japoneses uma posição civilizatória distinta, afastando-os da condição de "bárbaros". Ao se estabelecer na Alemanha, na década de 1980, a autora observou uma tendência entre os japoneses, especialmente os mais velhos, de ostentar um padrão de consumo associado ao luxo e ao refinamento europeu, como a aquisição de bens sofisticados e a frequência a restaurantes renomados. Essa atitude, conforme sua análise, operava como uma estratégia compensatória frente a um complexo de inferioridade persistente. Entretanto, Tawada (*Ibid.*) argumenta que tal comportamento não apenas falhou em confrontar o eurocentrismo de modo eficaz, como também colaborou para o silenciamento de perspectivas históricas alternativas. Em vez de desafiar estruturas de dominação simbólica, os japoneses acabaram por reforçar uma visão que reduz a civilização europeia a um espaço de consumo elitizado, no qual inserir-se-iam de maneira submissa, sem questionar suas bases históricas. A autora (*Ibid.*) ainda ilustra essa alienação simbólica ao mencionar a percepção contemporânea de alguns japoneses, que se referem à Ásia como se o Japão não integrasse o continente. Essa concepção revela uma compreensão restrita à lógica econômica, desconsiderando aspectos geográficos e históricos. Para Tawada (*Ibid.*), tal

distanciamento evidencia uma ruptura significativa na construção identitária, refletindo uma internalização das hierarquias globais.

Ao longo do tempo, o Japão tem se confrontado com as contradições herdadas desse processo de modernização. A busca por uma identidade autêntica e simultaneamente moderna implica a necessidade de reconhecer a influência dos modelos estrangeiros sem perder a singularidade de sua herança cultural. Nesse sentido, a construção do *kokugo* e a consolidação do *kokutai* não podem ser entendidas apenas como estratégias de unificação, mas também como instrumentos de poder que moldaram as relações sociais e políticas do país. Assim, a história do Japão e sua relação com o nacionalismo apresentam-se como um campo de investigações que abrange desde a padronização linguística até a formação de imaginários coletivos que articulam poder, identidade e cultura.

O trecho a seguir pode ser lido como uma metáfora para a forma como o Japão lidou com a influência externa após esse longo período de isolamento.

Viviane vinha da Antuérpia, lecionava em uma escola de idiomas em Osaka. Yuna tinha dezoito anos, reprovou no exame de admissão para uma universidade para mulheres em Tóquio, e decidiu ficar em casa por um ano, preparando-se para o próximo exame e, ao mesmo tempo, aprendendo um novo idioma por hobby. Naquela época, ela nunca tinha ouvido aquela pergunta reprovadora sobre a necessidade de se aprender línguas estrangeiras. Naquele tempo, estudar quase sempre significava aprender uma língua. O que mais havia para se aprender? Aprendia-se a linguagem dos outros, a linguagem das baleias, a linguagem das máquinas, a linguagem da anatomia, até mesmo a linguagem das flores do jardim. Yuna nunca foi questionada sobre o que faria posteriormente com a nova língua que havia aprendido. Não tinha nada a ver com o que se deveria fazer com a língua, mas a própria língua continuava nas manchetes. Os professores na escola de Yuna partiam do pressuposto de que era a própria língua que havia apertado todos os parafusos da *Sputnik*. Naquela época, qualquer um que ainda não lesse russo, entraria em pânico por desconhecer o que aquela língua já sabia sobre o cosmos. Os professores de Yuna acreditavam que as sofisticadas línguas secretas e o poder mítico dos caracteres antigos haviam protegido Saigon contra qualquer ataque militar.⁶⁸ (TAWADA, 2011, p.59-60, tradução nossa)

⁶⁸ *Viviane stammte aus Antwerpen, lehrte an einer privaten Sprachschule in Osaka. Yuna war achtzehn Jahre alt, bestand nicht die Aufnahmeprüfung für eine Frauenuniversität in Tokyo, die sie besuchen wollte, und entschloss sich, ein Jahr zu Hause zu bleiben, sich auf die nächste Prüfung vorzubereiten und nebenbei als Hobby eine neue Sprache zu lernen. Damals hörte sie nie jene vorwurfsvolle Frage, warum man überhaupt Fremdsprachen lernen müsse. Lernen bedeutete damals fast immer eine Sprache lernen. Was soll man sonst lernen? Man lernte die Sprache der anderen, die Sprache der Walfische, die der Maschinen, die der Anatomie, auch die der Gartenblumen. Yuna wurde nicht gefragt, was sie später mit der erlernten neuen Sprache machen werde. Es gab nichts, was man mit der Sprache machen musste, sondern die Sprache selbst machte ständig Schlagzeilen. Yunas Lehrer in der Schule gingen davon aus, dass es die Sprache selbst war, die alle Schrauben für das Raumschiff Sputnik geschliffen hatte. Wer bis dahin kein Russisch gelesen hatte, musste in Panik nachholen, was diese Sprache über den Kosmos schon wusste. Yunas Lehrer glaubten, raffinierte Geheimsprachen und die mythische Kraft alter Schriftzeichen hätten Saigon gegen jeden militärischen Angriff geschützt.*

O trecho apresenta uma narrativa que, embora centrada na experiência pessoal de Yuna, pode ser lido como uma metáfora para a forma como o Japão lidou com a influência externa após um longo período de isolamento. Durante séculos, o Japão manteve uma política de *sakoku* – isto é, a política externa isolacionista do xogunato Tokugawa –, que reforçou uma identidade cultural fechada e autossuficiente. Esse cenário criou um contexto em que o contato com o “outro” era visto com ambivalência: por um lado, havia um fascínio quase místico por aquilo que era exterior; por outro, uma desconfiança e uma valorização extrema do que era próprio. No trecho, essa dicotomia manifesta-se na maneira como o aprendizado de línguas é tratado: não há uma utilidade prática imediata, mas sim um encantamento com a própria ideia de aprender a “linguagem do outro.”

Yuna, ao decidir dedicar-se ao aprendizado de um novo idioma como um *hobby*, não é questionada quanto à sua aplicação prática – ao contrário, a língua é apresentada como uma entidade autônoma e glorificada. Aprender a linguagem das baleias, das máquinas e – ainda – a referência ao poder mítico dos caracteres antigos indicam uma tendência a atribuir à língua qualidades quase mágicas. Essa atitude reflete a herança de uma sociedade que, por ter sido historicamente isolada, passou a valorizar e mitificar o conhecimento estrangeiro como um símbolo de modernidade e prestígio.

A menção à *Sputnik* e a ideia de que o domínio de uma língua – neste caso, o russo – seria capaz de “apertar todos os parafusos” do avanço tecnológico remete a uma época em que o Japão, recém-exposto às demandas do mundo moderno, via no aprendizado de línguas uma chave para a inserção no cenário global. Especialmente durante o período da Guerra Fria, a capacidade de decodificar códigos – sejam eles de caráter linguístico ou computacional – era de extrema valia. Abordagens como a audiolingual buscavam simulacros de comunicação, comumente encontrados em fitas K-7 com frases prontas para que o aluno repetisse com precisão. Isto é, havia um uso bastante pragmático do idioma estrangeiro.

O entusiasmo de Yuna, por outro lado, torna-se uma crítica velada: os professores parecem acreditar que o poder de uma língua transcende seu uso prático, funcionando como um emblema da modernidade e da capacidade de absorver conhecimentos considerados quase místicos.

A ausência da pergunta “por que se aprender uma língua estrangeira?” destaca uma visão quase automática e desprovida de reflexão crítica – a língua é algo a ser adquirido porque, intrinsecamente, já detém valor e poder. Essa postura pode ser vista como um resquício da mentalidade de um Japão que, após anos de isolamento, passou a ver no estrangeiro não apenas uma ameaça, mas também uma fonte de prestígio e de segredo místico, contribuindo para a

formação de um nacionalismo que se define tanto pela preservação do tradicional quanto pela ambição de modernização.

Tal posicionamento também pode ser observado a partir da perspectiva de Renée no trecho subsequente, no qual é revelada uma tensão profunda entre um discurso aparentemente cosmopolita e uma visão nacionalista e eurocêntrica velada.

Meus colegas de trabalho sempre foram céticos comigo porque eu sabia aproveitar a vida e eles não. Os convidados homens eram todos jovens e muito bonitos. Eu não acho que os poetas sejam obrigados a serem mal aparentados. Além disso, meus colegas acreditavam piamente que os comerciantes não podiam escrever literatura. - Os comerciantes encontravam-se na base do sistema de castas do período Edo. - Está vendo? Por toda parte, os monges e os guerreiros estão no topo, destruindo nossas vidas. Mas foi o comércio de mercadorias que tornou o espaço entre as culturas fluido. Montesquieu escreveu que o comércio de mercadorias libertou as pessoas de preconceitos contra os estrangeiros.⁶⁹ (*Ibid.*, p.68, tradução nossa)

Quando Renée menciona o sistema de castas da Era Edo, adota uma postura de aparente superioridade, posicionando-se como observadora externa e julgando as práticas japonesas como arcaicas ou irracionais. Essa atitude reflete uma perspectiva típica do discurso colonialista europeu, que frequentemente exotiza e hierarquiza culturas não ocidentais, retratando-as como "atrasadas" ou "presas a tradições ultrapassadas". No entanto, essa crítica pode ser interpretada de maneira irônica, pois o próprio contexto europeu, sobretudo em períodos históricos específicos, também estava estruturado por uma rígida hierarquia social, com a aristocracia e o clero ocupando posições de privilégio, enquanto trabalhadores — como burgueses e camponeses — situavam-se na base da pirâmide social.

A reflexão de Renée sobre o comércio permite uma análise ambígua. Em um primeiro nível, suas palavras parecem valorizar o comércio como um vetor de conexão entre diferentes culturas, alinhando-se às ideias do Iluminismo europeu e ao pensamento liberal de autores como Montesquieu. Contudo, sob uma perspectiva crítica, essa defesa pode ser compreendida como uma expressão velada do eurocentrismo imperialista, funcionando como uma justificativa ideológica para práticas coloniais. O comércio internacional, nesse sentido, não apenas promovia trocas culturais, mas também configurava-se como um mecanismo de dominação econômica e imposição cultural por parte das potências europeias. Assim, o

⁶⁹ *Meine Mitarbeiter waren mir gegenüber schon immer skeptisch, weil ich das Leben zu genießen wusste und sie nicht. Die eingeladenen Männer waren alle jung und auffällig gut aussehend. Ich denke, die Dichter sind nicht verpflichtet, schlecht auszusehen. Außerdem glaubten meine Mitarbeiter fest, dass Händler keine Literatur schreiben können. – Händler standen im Kastensystem der Edo-Zeit ganz unten. – Siehst du! Überall stehen die Bonzen und die Krieger ganz oben und zerstören unser Leben. Aber gerade der Handel mit Waren hat den Raum zwischen Kulturen flüssig gemacht. Montesquieu hat geschrieben, der Warenhandel habe die Menschen von zerstörerischen Vorurteilen gegen Ausländer befreit.*

argumento de que o comércio teria libertado as sociedades de preconceitos em relação ao estrangeiro revela-se paradoxal, pois, historicamente, foi igualmente utilizado para disseminar valores eurocêntricos entre as culturas colonizadas.

Ao afirmar que monges e guerreiros — representantes do poder religioso e militar no Japão — continuam a destruir vidas, Renée pode estar expressando um ressentimento simbólico diante das transformações globais que desafiam a centralidade da cultura europeia. Essa declaração pode ser interpretada como uma metáfora da ameaça percebida pelo eurocentrismo diante do fortalecimento de outras culturas, que contestam a hegemonia ocidental. Nesse contexto, comércio e globalização deixam de ser vistos como instrumentos de enriquecimento cultural e passam a ser encarados como potenciais riscos à "pureza" cultural europeia — um receio frequentemente associado a discursos nacionalistas de cunho conservador.

8. RELAÇÕES FAMILIARES E OUTRAS INTERSECÇÕES TEMÁTICAS

A investigação da colonialidade em *Schwager in Bordeaux*, por meio das interações entre Renée e Yuna, revela a persistência de estruturas hegemônicas que informam a subjetividade e a construção do outro. Contudo, a arquitetura narrativa de Yoko Tawada transcende a crítica do eurocentrismo, engendrando um campo discursivo que problematiza a fluidez dos vínculos familiares, a inconstância das identidades e os regimes de performatividade social.

Este capítulo procura ampliar essa discussão ao articular deslocamentos identitários, mediações linguísticas e a teatralização das interações humanas. A instabilidade dos laços interpessoais, observável tanto nas relações familiares quanto nos embates discursivos, reitera a centralidade da linguagem como instrumento de constituição e desestabilização do sujeito. Maurice, figura liminar da narrativa, personifica essa polissemia estrutural: enquanto "cunhado" enigmático, sua posição oscilante entre esferas sociais e afetivas sintetiza a ambivalência da própria linguagem, cuja materialidade semântica emerge como um dos eixos da obra. Simultaneamente, Yuna investe na literatura e no teatro como dispositivos de codificação de sua experiência de deslocamento, evidenciando a performatividade como um regime de significantes instáveis.

A intertextualidade com *Fedra* de Racine e a incorporação de elementos do teatro japonês consolidam a complexidade da estratégia textual de Tawada. Se *Fedra* estrutura um paradigma trágico de tensão e silenciamento, o teatro japonês expande essa dialética ao mobilizar estéticas que oscilam entre a materialidade corpórea e a evocação espectral. O Kabuki, ancorado na expressividade visual e na dinamicidade dos conflitos, e o teatro Nô, com sua tensa relação entre presença e ausência, convergem para a construção de uma poética da fragmentação e do deslocamento, elementos centrais na narrativa de Tawada.

8.1. Vínculos Flutuantes: Parologismos Familiares e Ambiguidades Identitárias em *Schwager in Bordeaux*

Ao discutir as constantes instabilidades referenciais, Tawada sinaliza para um parologismo presente de diversas formas em sua obra. Conforme mencionado anteriormente neste trabalho, no caso de *Schwager in Bordeaux*, a autora trabalha esse raciocínio falso que parece verdade ao fundar a obra nas relações familiares.

Maurice é o cunhado que dá título ao romance, mas Yuna tem dificuldade em compreender como exatamente ele encaixa-se nesse arranjo familiar: “Renée nunca falava

sobre sua irmã e, devido a esse sigilo, essa irmã tornou-se mais presente para Yuna do que o cunhado. Yuna sabia que seu cunhado Maurice era muito mais novo que Renée. E, se Yuna se lembrava bem, Renée só tinha uma irmã mais velha.” (*Ibid.*, p.22-23, tradução nossa)⁷⁰ Yuna ainda reflete sobre a possível polissemia do termo “cunhado”:

Um cunhado também poderia ser um irmão do marido. O marido de Renée, que Yuna só conhecia de histórias, poderia ter um irmão, pensou Yuna, mas naquele momento ela estava distraída com uma pergunta que subitamente lhe veio à cabeça: quanto atrevida é uma mulher quando chama o irmão de seu marido pela mesma palavra que seu marido chama sua irmã? O que eles têm em comum? Yuna pesquisou a palavra em um dicionário e descobriu um terceiro significado: As pessoas tratavam o cocheiro da carroça de correspondências como "*Schwager*" (cunhado): Cunhado, tem carta para mim hoje?⁷¹ (*Ibid.*, p.38, tradução nossa)

Primeiramente, o termo “cunhado” (*Schwager*) é compreendido em seu sentido literal e familiar: o irmão do marido. Nesse momento, Yuna se depara com uma camada cultural e social do significado, refletindo sobre as dinâmicas familiares e os papéis de gênero que a língua carrega. A curiosidade dela sobre o fato de uma mulher chamar o irmão do marido pelo mesmo termo que o marido usa para sua própria irmã sugere uma inquietação sobre as fronteiras dos vínculos familiares e os papéis sociais atribuídos a cada indivíduo. A questão que Yuna levanta instiga uma reflexão sobre a simetria e as tensões das relações interpessoais mediadas pela linguagem. O segundo nível de sentido se revela quando Yuna descobre um significado inesperado no dicionário: “*Schwager*” também pode designar o cocheiro da carroça de correspondências, de modo a ampliar o campo semântico do termo. O cocheiro, como aquele que transporta mensagens, pode ser visto como um mediador, alguém que conecta distâncias. Essa associação sugere que o “cunhado” também poderia ser um intermediário, uma figura de passagem entre mundos distintos.

A diferença de idade, que posteriormente é revelada quando Renée afirma que sua irmã era vinte anos mais velha que Maurice, causa estranhamento em Yuna (*Ibid.*, p.26). É quebrada aqui uma expectativa lógica a respeito do etarismo na sociedade que determina que apenas

⁷⁰ Renée erzählte nie von ihrer Schwester und durch das Verschweigen wurde diese Schwester für Yuna präsenter als der Schwager. Yuna wusste, dass der Schwager Maurice viel jünger war als Renée. Und sie hatte nur eine ältere Schwester, wenn Yuna sich richtig erinnerte.

⁷¹ Ein Schwager kann auch ein Bruder des Ehemanns sein. Renées Mann, den Yuna nur vom Erzählen kannte, könnte einen Bruder haben, dachte Yuna, aber in dem Moment war sie abgelenkt von dieser Idee durch eine Frage, die plötzlich in ihrem Kopf auftauchte: was für dicke Nerven hat eine Frau, wenn sie einen Bruder ihres Ehemanns ohne Hemmung mit demselben Wort bezeichnet wie den Ehemann ihrer Schwester? Was haben sie gemeinsam? Yuna schlug das Wort in einem Wörterbuch nach und entdeckte eine dritte Bedeutung: Man habe früher den Kutscher der Postkutsche mit Schwager angesprochen: Schwager, haben Sie heute einen Brief für mich?

peessoas com idade próxima podem se relacionar, fato que afeta a própria relação entre Renée e Yuna.

Renée é retratada como uma mulher mais velha e Yuna como uma jovem, mas a relação entre as duas nunca é claramente explicada.

Maurice era cunhado de Renée, um especialista em línguas românicas que havia vivido e lecionado em Hamburgo por décadas. Yuna, que estudou e trabalhou na cidade hanseática, tinha uma estranha relação com ela. No ano anterior, Yuna passou a véspera de Natal na casa dela. O Natal não tinha nenhum significado especial para Yuna, mas ela sabia que uma jovem como ela deveria passar a véspera de Natal com quem ela mantinha um relacionamento sexual. Pelo menos era o que se esperava dela, mas não somente em Hamburgo, mas também em Osaka. Não era preciso sequer saber quem fora Jesus para isso. Yuna não cometeu o erro de chamar Renée de amiga. Renée já havia lhe dito duas vezes que a palavra mais horrenda na língua alemã era "Busenfreudin" (amiga do peito). Talvez ela apenas detestasse a voluptuosa palavra "Busen" (seios) e não "Freudin" (amiga).⁷² (*Ibid.*, p.8-9, tradução nossa)

Ao introduzir Maurice e Renée, Yuna revela uma relação ambígua com a personagem francesa. De acordo com as normas estabelecidas pela perspectiva eurocêntrica, espera-se que, em celebrações ocidentais tradicionais como o Natal, indivíduos envolvidos em um relacionamento amoroso compartilhem tais momentos. Contudo, em *Schwager in Bordeaux*, não há indícios explícitos de que a relação entre Renée e Yuna seja de natureza amorosa. Pelo contrário, os conflitos entre ambas são recorrentes.

Ainda que amigos próximos possam, eventualmente, celebrar datas festivas juntos, Yuna menciona que Renée rejeita o termo "Busenfreundin". A resistência, aparentemente, estaria associada ao elemento "Busen" (seios), que carrega uma conotação erótica, sugerindo, assim, uma possível aversão de Renée a interpretações que possam remeter a vínculos homoafetivos. Por sua vez, o termo "Freundin" apresenta uma polissemia relevante: em alemão, pode designar tanto uma amiga quanto uma namorada, dependendo do contexto. A distinção entre amizade e relacionamento amoroso, na língua alemã, se manifesta por meio do uso do artigo indefinido para denotar amizade e do possessivo para indicar um vínculo amoroso. Essa ambiguidade linguística contribui para a manutenção da indefinição em relação à natureza da ligação entre as duas personagens.

⁷² Maurice war ein Schwager von Renée, einer Romanistin, die seit Jahrzehnten in Hamburg lebte und lehrte. Yuna, die in der Hansestadt studierte und arbeitete, hatte eine seltsame Beziehung zu ihr. Letztes Jahr verbrachte Yuna den Heiligabend bei ihr zu Hause. Weihnachten hatte für Yuna keine besondere Bedeutung, aber sie wusste, dass eine junge Frau wie sie den Heiligabend eigentlich mit demjenigen verbringen sollte, mit dem sie ein sexuelles Verhältnis hatte. Zumindest erwartete man es von ihr, und zwar nicht nur in Hamburg, sondern auch in Osaka. Dafür musste man nicht einmal wissen, wer Jesus gewesen war. Yuna machte nicht den Fehler, Renée als Freundin zu bezeichnen. Renée hatte ihr schon zweimal gesagt, das scheußlichste Wort in der deutschen Sprache sei Busenfreundin. Vielleicht verabscheute sie aber bloß das schwulstige Wort Busen und nicht die Freundin.

Outra relação questionável no romance diz respeito ao personagem Paul. Inicialmente, Paul é apresentado como um amigo do falecido marido de Renée, em relação ao qual a personagem francesa manifesta um sentimento velado de inveja, possivelmente em razão da proximidade existente entre os dois homens. Posteriormente, surge outro personagem com o mesmo nome: o marido de Hilde, descrito como um filósofo assíduo em congressos e que, aparentemente, a traía. O enredo não esclarece se esses dois personagens chamados Paul correspondem à mesma pessoa ou se são figuras distintas.

Ademais, em um momento posterior, Yuna é apresentada a Uta, uma poeta amiga de Carl. Durante um diálogo com a jovem, Uta compartilha um episódio pessoal, relatando sua decepção com um filósofo que publicou um de seus poemas sem a devida autorização. Essa sobreposição de características — a profissão de filósofo e os comportamentos moralmente questionáveis — contribui para intensificar a ambiguidade em torno da identidade de Paul, ampliando as incertezas presentes na trama.

Essa complexidade entre relações familiares ou afetivas se relacionam com o texto da peça que Yuna deseja montar: *Fedra* de Jean Racine.

8.2. Os ecos de *Fedra* em *Schwager in Bordeaux*

Fedra é uma tragédia clássica do teatro francês, escrita por Jean Racine em 1677, inspirada na mitologia grega e em obras anteriores de Eurípides e Sêneca. A peça gira em torno de Fedra, esposa do herói ateniense Teseu, que se vê consumida por uma paixão proibida por seu enteado, Hipólito. Silva (2016, p. 650) identifica distinções relevantes entre as diferentes versões da peça. No que se refere ao surgimento da paixão de Fedra, observa-se que, na tragédia grega, é a própria deusa Afrodite quem anuncia o início desse sentimento. Já na versão latina, não há qualquer indicação explícita sobre como a paixão se desencadeia. Em contraste, na obra de Racine, é a própria personagem Fedra quem revela a origem de seu desejo, que se manifesta a partir do olhar. Essa mudança representa um processo de humanização e dessacralização do sentimento, conferindo-lhe um caráter mais psicológico e introspectivo. Outra distinção significativa refere-se à falta de Teseu. Enquanto nas versões grega e latina não há menção à duração de sua ausência, em Racine, esse período é claramente delimitado em seis meses. Tal precisão temporal reflete uma racionalização moderna do tempo, que, por sua vez, adquire um papel determinante na configuração da vida dos indivíduos. Dessa forma, Racine incorpora uma perspectiva temporal distinta, alinhada às concepções modernas, em que o tempo é percebido como um fator objetivo e estruturante. Para Silva (*Ibid.*, p.653), as transformações

na peça de Racine “(...) demonstram as inovações em um momento histórico no qual a modernidade lentamente começa a produzir alterações no comportamento do indivíduo burguês”, tratando-se, portanto, de uma releitura refletida a partir da tradição.

A tragédia raciniana se inicia com a aparente morte de Teseu, criando um cenário de incerteza e desamparo. Convencida de que o marido está morto, Fedra, corroída pela culpa e pelo desejo proibido, confessa seu amor a Hipólito. Este, horrorizado pela confissão, a rejeita veementemente, preservando sua honra e integridade. No entanto, Teseu reaparece, revelando-se vivo, e Fedra, dominada pelo medo de ser descoberta, deixa que Enona, sua confidente, acuse falsamente Hipólito de ter tentado seduzi-la. Teseu, furioso com a suposta traição do filho, apela a Netuno, deus dos mares, para que castigue Hipólito. A maldição se concretiza quando Hipólito é atacado por um monstro marinho e morre. O peso da culpa se torna insuportável para Fedra, que, dilacerada pelo remorso e pela vergonha de seus atos, decide tirar a própria vida. Antes de morrer, ela confessa sua culpa a Teseu, revelando a inocência de Hipólito. A peça encerra-se com Teseu afundado em arrependimento pela perda do filho, enquanto a morte de Fedra simboliza a destruição causada por paixões incontroláveis e a tragédia do desejo reprimido.

O núcleo dramático em *Fedra* reside na paixão proibida e destrutiva de Fedra por seu enteado Hipólito. Tal relação é permeada por elementos de tabu, culpa e desejo reprimido, culminando em uma tragédia inevitável. A peça investiga as tensões familiares em um contexto marcado pela dialética entre desejo e moralidade, evidenciando o embate entre as paixões humanas e as obrigações impostas pelo dever social. De acordo com Barthes (2008, p. 11), "incesto, rivalidade dos irmãos, assassinato do pai e subversão dos filhos" constituem as ações fundamentais do teatro raciniano, refletindo as dinâmicas familiares tensionadas que impulsionam a tragédia.

De modo distinto, embora não menos intenso, *Schwager in Bordeaux* explora as complexidades das relações familiares sob uma perspectiva diferente. A protagonista, Yuna, encontra-se imersa em uma rede de vínculos ambíguos e carregados de tensão, especialmente em sua interação com Renée, cuja postura manipuladora e dinâmica de poder geram desconforto e conflito. Além disso, a figura ausente de Maurice, o cunhado, adquire centralidade significativa na trama. Sua presença é evocada não de maneira direta, mas por meio de memórias e narrativas que resgatam um passado familiar impregnado de ressentimentos e segredos não resolvidos, refletindo um eco das dinâmicas de autoridade e cobiça observadas por Barthes (*Ibid.*, p. 13) no teatro raciniano.

Em *Fedra*, a ausência de Teseu, figura paterna que simboliza autoridade e lei, constitui um elemento fundamental para o desenvolvimento do conflito. Sua retirada temporária do cenário permite que as tensões familiares se intensifiquem, e seu retorno precipita a tragédia. Barthes (*Ibid.*, p. 12) destaca que as figuras racinianas não se definem pelo nascimento, mas pela posição ocupada na configuração geral do drama, o que reforça o papel simbólico de Teseu como elemento catalisador do destino trágico. De maneira análoga, Maurice, embora fisicamente ausente, exerce uma influência significativa nas dinâmicas familiares, especialmente na relação entre Yuna e Renée. Sua ausência carrega um peso semelhante ao de Teseu, funcionando como representação dos traumas e das tensões latentes que permeiam as interações entre os personagens.

O cerne trágico em *Fedra* é impulsionado pelo desejo proibido e pela culpa insuportável de Fedra, que culmina em sua confissão e subsequente suicídio. Barthes (*Ibid.*, p. 39-40) argumenta que o suicídio, nesse contexto, configura-se como uma ameaça direta ao opressor e como um rompimento com uma situação insustentável. A peça revela, assim, como as emoções reprimidas podem desencadear processos autodestrutivos. Em *Schwager in Bordeaux*, embora o desejo sexual explícito não esteja no centro da narrativa, há uma exploração constante das tensões psicológicas e dos desejos velados. A relação entre Yuna e Renée é permeada por jogos de poder, inveja e ressentimento, instaurando uma atmosfera densa e perturbadora. Essas interações evocam uma espécie de “culpa não confessada”, que ressoa os dilemas trágicos enfrentados por Fedra. Como observa Barthes (*Ibid.*, p. 143), a tragédia de *Fedra* é marcada por um silêncio inicial que, ao ser rompido, desencadeia a inevitabilidade da morte.

Ambas as obras, ainda que oriundas de tradições culturais distintas, compartilham uma reflexão sobre o impacto do passado nas ações e dinâmicas do presente. Em Racine, o legado trágico de Fedra, descendente de Minos e Pasífae, impõe um fardo de maldição e pecado que determina seu destino. Além disso, o teatro raciniano, segundo Barthes (*Ibid.*, p. 23), opera por meio da memória, onde "o passado volta a ser presente, mas sem deixar de ser organizado como uma lembrança". Por sua vez, em Tawada, o passado de Maurice, marcado por traumas familiares, vícios e experiências de marginalização, influencia decisivamente as relações entre os personagens. A memória, tanto no âmbito coletivo quanto no individual, desempenha um papel crucial na maneira como Yuna e Renée se relacionam com a figura ausente de Maurice e, de forma indireta, entre si.

Além disso, *Fedra* e *Schwager in Bordeaux* exploram a função da linguagem como mediadora das tensões e dos conflitos. Barthes (*Ibid.*, p. 73) aponta que, na tragédia raciniana, a fala não é ação, mas reação, servindo para mediar as relações de força. Em Tawada, as

interações entre Yuna e Renée são permeadas por diálogos que funcionam como instrumentos de poder e manipulação, revelando uma dinâmica semelhante àquela observada na tragédia clássica. Esse aspecto ressalta a centralidade da linguagem no desenvolvimento das tensões psicológicas e dos embates simbólicos em ambas as obras.

É fundamental considerar aqui as reflexões de Ubersfeld (2005, p. 2-5) acerca das múltiplas possibilidades do texto teatral. Conforme a autora, seus signos possuem uma densidade significativa, exigindo uma articulação que se configura como prática social. Dessa maneira, a obra dramática constitui uma pluralidade de sentidos que transcende a materialidade do próprio conjunto textual. Tal multiplicidade decorre, em grande medida, das relações estabelecidas no diálogo, uma vez que a voz nele manifestada é sempre a do outro, ou, mais precisamente, de múltiplos outros (*Ibid.*, p. 7).

No mesmo sentido, Ryngaert (1995, p. 110-111) ressalta que “o tecido relacional que se estabelece em cena entre as personagens resulta da atenção dada às trocas verbais que o texto propõe. Esse tecido justifica e produz a fala (...) através da linguagem”. O autor (*Ibid.*, p. 103) propõe ainda uma distinção entre as formas discursivas das personagens com base em sua relação com o mundo. Assim, a fala pode constituir a própria ação da peça, quando “o próprio fato de falar constitui a ação”, ou assumir um caráter instrumental, ao “desencadear ou comentar a ação”. Dessa forma, segundo Ryngaert (*Ibid.*, p. 110), a linguagem teatral constitui um elemento essencial, estando sempre orientada para um destinatário.

Por fim, a ausência de resolução em ambas as narrativas evidencia um paralelismo na construção do fracasso. Como observa Barthes (2008, p. 75), a tragédia raciniana representa uma arte do fracasso, um espetáculo do impossível que recusa a mediação e mantém o conflito em suspensão. No romance em questão, essa recusa de resolução manifesta-se no caráter inconcluso das relações interpessoais, nas tensões latentes e nas memórias não apaziguadas, consolidando um espaço de constante instabilidade emocional e psicológica. Ademais, é possível associar o fracasso dos escritores na obra ao percurso de Yuna, que nutre o desejo de escrever, mas não consegue concretizá-lo:

Yuna detestava ouvir da boca de Renée que alguém era um escritor de sucesso. Como uma menina de dezesseis anos, Yuna queria escrever um longo romance como Dostoiévski. Quando tinha dezenove anos, ela queria escrever histórias que variassem em extensão, como Tchekhov. Há um ano ela escrevia apenas ideogramas isoladamente. Eles permanecem no caderno como crianças solitárias, às vezes com um teto sobre suas cabeças, às vezes sem.⁷³ (TAWADA, 2011, p.26, tradução nossa)

⁷³ *Yuna hörte ungern aus Renées Mund, dass jemand ein erfolgreicher Romanautor sei. Als sechzehnjähriges Mädchen wollte Yuna einen langen Roman schreiben wie Dostojewski. Als Neunzehnjährige wollte sie wie Tschekow Erzählungen schreiben, die unterschiedlich kurz waren. Seit einem Jahr schrieb sie nur noch einzelne*

Esse trecho expõe, de maneira sutil e poética, o fracasso do projeto literário de Yuna e sua crescente frustração criativa. A personagem surge com ambições grandiosas desde a juventude, aspirando a produzir obras densas e complexas. Com o tempo, porém, sua trajetória revela um processo de retração: o desejo de escrever romances extensos dá lugar à intenção de criar contos variados, até se reduzir à produção de ideogramas soltos. A imagem dos ideogramas como "crianças solitárias" ilustra a incompletude e o isolamento de suas criações — fragmentos que jamais se desenvolvem em narrativas plenas. A metáfora do teto reforça essa sensação de abandono: enquanto alguns desses elementos encontram uma proteção (possivelmente um contexto mínimo), outros permanecem desprotegidos, sem amparo ou significado completo.

Renée, por sua vez, revela uma dualidade: embora incentive Maurice a escrever um gênero popular, não consegue se desvincular da tradição de uma literatura mais "elevada", marcada por traços burgueses.

No início, Maurice não fora um autor de sucesso. Antes ele era um Jesus de esquerda, mas não era nem politicamente ativo nem religioso. Ele tinha devotos ao seu redor que falavam de suas obras, mas na realidade ele não mostrava seus manuscritos a ninguém. Isto não agradava Renée. Como uma boa irmã mais velha, ela decidiu ajudá-lo e um dia sugeriu que escrevessem juntos um romance policial inteligente. Maurice ficou furioso. Dois chifres pontiagudos cresceram de sua testa, o que encantou Renée e a fez sorrir. Mas as palavras que ele então cuspiu foram inesperadamente brutais: Renée, uma pobre garotinha. Você é inteligente, bem sucedida e sexy, mas não tem seu próprio tema. Sua fantasia de ser celebrada pela imprensa e fazer muito dinheiro elevará seu ânimo como cocaína. Ao menos você tem a esperança de que o sucesso possa salvá-la da depressão. Não se iluda. Comprimidos e vinho a ajudarão mais do que a fama. Mas se você realmente quer ser famosa, por favor, faça-o sem mim! Naquela noite, Renée caiu na sua própria porta, bateu num degrau de pedra e ficou com um olho roxo. Ela contou a seus conhecidos e parentes que Maurice havia lhe batido. Maurice não contestou, refugiou-se em uma pequena hospedaria na Normandia e escreveu sua autobiografia numa velocidade que só um homem intenso pode alcançar. O livro entrou na lista dos dez livros mais vendidos da semana apenas algumas semanas após sua publicação.⁷⁴ (*Ibid.*, p.34-35, tradução nossa)

Ideogramme auf. Sie standen im Notizbuch wie einsame Kinder, manchmal mit einem Dach über dem Kopf, manchmal ohne.

⁷⁴ *Maurice sei zuerst kein erfolgreicher Autor gewesen. Er war eher ein linker Jesus, der aber weder politisch aktiv noch religiös war. Er hatte Verehrer um sich, die von seinen Werken sprachen, aber in Wirklichkeit zeigte er niemandem seine Manuskripte. Das gefiel Renée nicht. Sie entschloss sich, wie eine gute große Schwester, ihm zu helfen und schlug ihm eines Tages vor, gemeinsam einen intelligenten Krimi zu schreiben. Maurice wurde wütend. Aus seiner Stirn wuchsen zwei spitze Hörner, die Renée entzückten und zum Lächeln brachten. Seine Worte, die er dann ausspuckte, waren aber unerwartet brutal: Renée, du, ein armes Mädchen. Du bist intelligent, erfolgreich und sexy, hast aber kein eigenes Thema. Deine Fantasie, von der Presse gefeiert zu werden und viel Kohle zu verdienen, zieht deine Stimmung hoch wie Kokain. Zumindest hast du die Hoffnung, dass der Erfolg dich von deiner Depression retten könnte. Mach dir keine Illusionen! Tabletten und Wein helfen dir sicherer als der Ruhm. Aber wenn du unbedingt berühmt werden willst, dann bitte ohne mich! An dem Abend stürzte Renée vor der eigenen Haustür, schlug gegen eine Steinstufe und bekam ein blaues Auge. Sie erzählte ihren Bekannten und*

A narrativa desconstrói tanto o ideal romântico de fracasso artístico quanto as motivações subjacentes ao êxito literário. Inicialmente, Maurice surge como uma figura messiânica subvertida — alguém que inspira devoção, apesar de não ser politicamente engajado nem possuir uma fé autêntica. Esse paradoxo cria a imagem de um artista enigmático, cercado por admiradores que discutem suas obras, embora ele jamais as torne públicas. Tal comportamento pode ser interpretado como um reflexo de frustração criativa, representando o temor de expor suas produções ao julgamento alheio.

O confronto com Renée acentua essa tensão. Sua sugestão de colaborar em um romance policial — gênero considerado comercial e acessível — desencadeia em Maurice uma reação intensa e agressiva. A resposta brutal que ele oferece desconstrói o senso de autovalor de Renée, questionando sua autenticidade criativa e reduzindo suas conquistas a uma busca superficial por reconhecimento e validação. A metáfora da cocaína ressalta essa crítica, sugerindo que o sucesso seria, para ela, uma fuga efêmera da depressão, uma satisfação momentânea, vazia de significado profundo.

O momento trágico se desdobra quando Renée, abalada pelo ataque verbal, forja uma acusação de violência física contra Maurice. Essa mentira pode ser interpretada como um gesto desesperado de retaliação ou uma tentativa de recuperar algum controle diante da humilhação sofrida. Maurice, no entanto, opta pelo silêncio, refugiando-se em isolamento e canalizando essa dor emocional em um ato criativo: escreve uma autobiografia que, ironicamente, o conduz ao verdadeiro sucesso literário.

Apesar desse triunfo, Maurice não consegue mais produzir novas obras: “Maurice, por sua vez, não escreveu mais nada depois do livro de sucesso: “O que Maurice escreve agora? Romances ou ensaios? - Quem me dera saber. Há muito tempo ele não escreve nada.”⁷⁵ (*Ibid.*, p.36, tradução nossa) Essa estagnação posterior sugere que, embora tenha alcançado o reconhecimento, o impulso criativo de Maurice se extinguiu, evidenciando a efemeridade do triunfo.

Uta, que se dedica à poesia, enfrenta uma traição quando sua obra é publicada sem consentimento.

Verwandten, dass Maurice sie geschlagen habe. Maurice protestierte nicht, zog sich in eine kleine Pension in der Normandie zurück und schrieb in einer Geschwindigkeit, die nur ein rasender Mensch erreichen kann, seine Autobiografie. Der Titel kam einige Wochen nach seinem Erscheinen schon auf die Liste der zehn meistverkauften Bücher der Woche.

⁷⁵ *Was schreibt Maurice jetzt? Romane oder Essays? – Wenn ich es wüsste! Er hat lange nichts mehr geschrieben.*

Uta enviou seus poemas para o professor de filosofia no endereço da universidade e o telefonou. Ele falava muito baixo ao telefone. Ele havia gostado dos textos e gostaria de ver outros trabalhos dela. Ele parou de falar de poemas e passou a falar sobre o texto e o trabalho, o que deixou Uta infeliz. Mas talvez as coisas sejam chamadas de uma maneira nas dependências da universidade e de outra no bar do porto, Uta pensou para se reconfortar. Depois disso, por muito tempo, nada aconteceu. O filósofo não entrou em contato com a poetisa, que muitas vezes pensava nele. Após alguns meses ele finalmente a telefonou e disse para comparecer imediatamente, que estava comemorando com seus amigos no bairro de Winterhude. Ela colocou um vestido novo, arrumou o cabelo e saiu de casa. Uma mulher alta, magra e bronzeada, com cabelos cor de milho, abriu a porta e deixou Uta entrar no apartamento de luxo sem lhe fazer perguntas. Vestidos de gala e ternos masculinos cintilantes fluíam na sala, como uma recepção de festival de cinema que Uta apenas conhecia das revistas femininas. Entre o lustre e o brilhante chão, entre as pernas curvas do rococó dos móveis antigos e as tortas luminárias de chão de design próprio, Uta procurou o homem que ela nunca mais havia visto. Ela estava prestes a gesticular educadamente para uma taça de champanhe que lhe foi oferecida, mas ao fazer isso, sua mão bateu no copo e ele caiu no chão. Naquele momento o filósofo veio correndo e jogou uma revista na mão dela. Ele disse: Página vinte. Uta folheou distraidamente a revista, encontrou seu nome. Ela leu o poema uma vez, cuidadosamente, como se não se lembrasse mais do que havia escrito. O filósofo estava cercado por senhores da mesma idade que se dirigiam a ele simplesmente como Paul.⁷⁶ (*Ibid.*, p.122-123, tradução nossa)

A princípio, a interação entre Uta e o professor de filosofia sugere uma possibilidade de reconhecimento genuíno. No entanto, a mudança de foco — dos poemas para um discurso mais técnico, centrado em "texto e trabalho" — provoca em Uta a sensação de perda, como se sua criação fosse desprovida de emoção e reduzida a um objeto de análise acadêmica. Essa transformação revela uma tensão latente entre o espaço livre da criação artística e o ambiente institucional, onde a arte corre o risco de ser esvaziada de sua essência e burocratizada.

O silêncio subsequente do filósofo aprofunda a sensação de rejeição e abandono. Quando finalmente ocorre o reencontro, ele se dá em um contexto inesperado: uma celebração social repleta de ostentação, onde Uta se vê deslocada e desconectada. O cenário luxuoso da

⁷⁶ *Uta schickte dem Philosophieprofessor ihre Gedichte an die Adresse der Universität und rief ihn an. Er redete am Telefon sehr leise. Die Texte hätten ihm gut gefallen, und er möchte ihre weiteren Arbeiten sehen. Er sprach nicht mehr von Gedichten, sondern vom Text und von der Arbeit, was Uta unglücklich machte. Aber vielleicht heißt ein und dasselbe Ding im Gebäude der Universität anders als in einer Hafenbar, dachte Uta, um sich zu trösten. Danach passierte lange nichts. Der Philosoph meldete sich nicht bei der Dichterin, die oft an ihn dachte. Nach einigen Monaten rief er sie endlich an und sagte, sie solle sofort kommen, er feiere gerade mit seinen Freunden in Winterhude. Sie zog ein neues Kleid an, steckte die Haare hoch und sprang aus dem Haus. Eine große magere braungebrannte Frau mit mais-farbenem Haar öffnete die Tür und ließ Uta ungefragt in die Luxuswohnung ein. Abendkleider und schimmernde Männeranzüge schwebten in dem Raum, wie auf dem Empfang eines Filmfestivals, den Uta von Frauenzeitschriften kannte. Zwischen dem Kronleuchter und dem glänzenden Fußboden, zwischen den krummen Rokoko-Beinen der antiken Möbel und den schiefen Designer-Stehlampen suchte Uta nach dem Mann, den sie seitdem nie wieder gesehen hatte. Sie wollte ein Glas Champagner, das ihr angeboten wurde, mit einer Geste höflich ablehnen, dabei schlug ihre Hand gegen das Glas und es kippte um. In dem Moment kam der Philosoph angerannt und drückte ihr eine Zeitschrift in die Hand. Er sagte: Seite zwanzig. Uta blätterte geistesabwesend in dem Heft, fand ihren Namen. Sie las das Gedicht einmal sorgfältig durch, als wüsste sie nicht mehr, was sie geschrieben hatte. Der Philosoph war umgeben von gleichaltrigen Herren, die ihn einfach mit Paul anredeten.*

festa, descrito como algo que ela "apenas conhecia das revistas femininas", aponta um espaço de superficialidade e exclusão, distante do universo sensível da poeta. Elementos como os vestidos de gala, os móveis rococó e as luminárias de design próprio reforçam a sensação de alienação, criando um contraste gritante com a simplicidade e autenticidade de Uta.

O incidente em que Uta derruba o copo de champanhe expõe sua inadequação diante daquele ambiente elitista, funcionando como um prenúncio do desconforto emocional que se intensificaria em seguida. A entrega da revista pelo filósofo, de forma abrupta e desprovida de empatia, desfaz qualquer expectativa de um reconhecimento verdadeiro. Quando Uta lê seu poema publicado, "como se não se lembrasse mais do que havia escrito", revela-se um distanciamento doloroso em relação à própria criação — um efeito direto do contexto frio e impessoal em que sua obra é exposta, desprovida do significado íntimo que ela carregava.

Hilde, supostamente esposa de Paul, abandona sua aspiração literária ao engravidar.

Na realidade, como estudante, ela constantemente sentia cócegas literárias em seu corpo e escrevia em cadernos frases que pareciam uma longa fila de formigas. Ela não contou isso nem a seus pais nem a seus amigos, porque isso tornou a escrita mais significativa para ela. Em algum momento, no entanto, ela deve ter contado isso a Paul. Ela nunca terminou um texto, mas chamou o total do que ela escreveu de meu romance, como fazem muitos jovens de espírito jovem, mas esgotados e assim o fez até engravidar. Ela perdeu os cadernos na mudança e até se esqueceu da existência deles. A água vendida: esse título permaneceu na cabeça de seu marido, mesmo que ele só o tivesse ouvido duas vezes. Você sabe como se chama meu romance? Na primeira vez Hilde pronunciou o título com orgulho, na segunda vez, imediatamente após coito com ele, com um pouco de timidez. Ele sussurrou que ela deveria continuar escrevendo, e que ele queria terminar seu livro também. Mas Hilde rapidamente ficou grávida, não queria mais ouvir falar dos livros, nem do livro dela nem do dele. Ela obrigou o pai do embrião a trabalhar na pequena companhia de seguros de seu tio. Ele teve sorte de poder voltar à universidade mais tarde, depois de tudo. Toda mulher tem uma poetisa dentro de si, dizia de vez em quando o professor de filosofia a suas alunas. Alguns acharam assustador o tom de flerte com que ele disse, outros o adoraram por dizer isso.⁷⁷ (*Ibid.*, p.105-106, tradução nossa)

⁷⁷ *In der Tat hatte sie als Studentin ständig ein literarisches Kitzeln im Leib gespürt und Sätze in Hefte geschrieben, die wie eine lange Reihe von Ameisen aussahen. Sie erzählte weder ihren Eltern noch ihren Freunden davon, weil das Schreiben dadurch mehr Bedeutung für sie gewann. Irgendwann muss sie aber Paul davon erzählt haben. Sie schrieb nie einen Text zu Ende, nannte aber die Gesamtsumme von dem, was sie schrieb, mein Roman, so wie es viele jugendlich gestimmte, aber doch erschöpfte Menschen tun, und machte so weiter, bis sie schwanger wurde. Sie verlor die Hefte beim Umzug und vergaß, dass sie überhaupt existierten. Das verkaufte Wasser: dieser Titel blieb im Kopf ihres Mannes hängen, obwohl er ihn nur zweimal gehört hatte. Weißt du, wie mein Roman heißt? Beim ersten Mal sprach Hilde den Titel stolz aus, beim zweiten Mal, unmittelbar nach dem Beischlaf mit ihm, eher schüchtern. Er flüsterte, sie solle weiterschreiben, und er wolle auch sein Buch beenden. Aber Hilde wurde schnell schwanger, wollte nichts mehr über die Bücher hören, weder über ihr Buch noch über sein Buch. Sie zwang den Vater des Embryos, bei der kleinen Versicherungsfirma ihres Onkels zu arbeiten. Er hatte Glück, dass er später doch zur Universität zurückkehren konnte. Jede Frau hat eine Dichterin in sich, sagte der Philosophieprofessor gelegentlich zu seinen Studentinnen. Einige fanden den kokettierenden Ton, mit dem er das sagte, unheimlich, andere liebten ihn wegen dieses Spruchs.*

Hilde é apresentada como alguém que vivencia um impulso criativo visceral, um desejo íntimo e quase físico de escrever. O ato de registrar suas palavras em segredo confere à escrita um caráter de autonomia, funcionando como um espaço de autenticidade, livre das pressões externas. No entanto, esse potencial criativo nunca se concretiza: embora não tenha finalizado nenhum texto, Hilde se apegava à ideia de um "romance", que representa tanto uma ambição juvenil quanto uma forma de pertencimento a um projeto imaginário e inacabado.

Esse sonho, entretanto, se dissolve silenciosamente diante da maternidade, que impõe uma ruptura abrupta em sua trajetória criativa. A gravidez não apenas interrompe sua escrita, mas simboliza uma transição forçada, em que Hilde abandona seus próprios desejos em prol de um papel social esperado. A perda dos cadernos durante a mudança torna-se um símbolo da anulação de sua identidade criativa — um apagamento literal e metafórico de sua voz interior.

O título do romance inacabado que persiste na memória do marido, evoca o potencial literário de Hilde, jamais realizado. A maneira como ela pronuncia o título — inicialmente com orgulho, depois com timidez, logo após o ato sexual — evidencia o enfraquecimento de sua autoconfiança, à medida que se submete às expectativas de gênero e às dinâmicas de poder em sua relação com Paul.

8.3. Performando a Existência: O Jogo Teatral como Estratégia em *Schwager in Bordeaux*

Além dos ecos temáticos presentes na obra raciniana, é possível estabelecer uma relação entre o próprio gênero teatral e o romance em análise, uma vez que, em diversos momentos, Tawada compara as reações dos personagens a atuações inseridas em contextos sociais específicos.

Esse aspecto manifesta-se em diversas passagens do romance. Um exemplo ocorre quando Yuna passa o Natal na casa de Renée e, após uma discussão, Renée assume um comportamento que remete a uma performance teatral: “De repente, Renée entrou no papel de uma dona de casa hospitaleira, abriu um armário no banheiro que aparentemente não era aberto há muito tempo, puxou todas as gavetas para encontrar uma segunda escova de dentes para Yuna.⁷⁸” (*Ibid.*, p.43, tradução nossa). De maneira análoga, Maurice também não se mostra

⁷⁸ Renée schlüpfte plötzlich in die Rolle einer gastfreundlichen Hausfrau, öffnete einen Wandschrank im Badezimmer, der anscheinend lange nicht geöffnet worden war, zog alle Schubladen heraus, um eine zweite Zahnbürste für Yuna zu finden.

receptivo, levando Yuna a imaginar um cenário alternativo em que ele participasse do jogo cênico em andamento:

Yuna olhou de relance para Maurice. Ele ainda estava perdido em seus pensamentos e não tinha a mínima pretensão de explicar sua cidade à Yuna. Se ele tivesse interpretado o papel de um cidadão hospitaleiro e contado uma anedota histórica sobre todos os cantos da cidade, Yuna poderia ter desempenhado o papel de um visitante do Oriente e nomeado o lugar que admirava como Europa. Mas desta vez, este jogo não estava em andamento.⁷⁹ (*Ibid.*, p.77, tradução nossa)

Outro momento significativo ocorre após Yuna ser interrogada pela polícia, quando ela tenta reconstruir sua experiência como se estivesse encenando uma tragédia sofocliana:

Quando o interrogatório terminou e Yuna ficou sozinha na rua, ela voltou a tremer. Ela não ficou em casa, ela não conseguia ficar sozinha e fugiu para um bar estudantil. No saguão abafado do porão, música irlandesa se enfurecia em um ritmo mais rápido que seu tremor. Ela sentou no balcão e olhou para as garrafas cintilantes rotuladas por adesivos. No meio do solo de banjo, um colete estudantil desbotado emergiu diante dos olhos de Yuna. Ele tomou um gole do seu copo Guinness com prazer e perguntou se Yuna não estava na aula de grego antigo há algumas semanas. Não, receio que não, mas eu gostaria de aprender grego antigo. Essa resposta foi suficiente para entrar em uma longa conversa. Yuna tentou recontar a trama de uma peça policial que lhe veio à mente. Era definitivamente de Sófocles, mas ela não conseguia pensar em um título para a peça. Em um canto mal iluminado do bar estava um homem exausto, cujas mangas da camisa estavam manchadas de sangue. Yuna sabia que não se tratava de sangue humano. Ele havia se sujado com sangue bovino antes de se apresentar. A peça deve ser apresentada ou os juízes acreditariam no cenário divulgado pela imprensa. Eu não vi um assassino, porque ele não era o assassino, eu o vi, mas não havia decorado sua história, não posso defendê-lo, ninguém além de mim pode fazê-lo, se eu pudesse e se eu dissesse que o vi, eles o prenderiam. Uma tragédia ou uma comédia, não importa, a peça tem que ser encenada. Qual é o nome da ciência que me ajuda a me proteger da lei? O estudante com o colete olhou com preocupação nos olhos da mulher embriagada e perguntou energicamente como o personagem principal de um programa de TV: Você está bem? Yuna tomou um gole de seu copo, atirando seu cabelo para trás como a heroína de outro filme. Yuna não queria ser sugada para dentro do filme onde uma estudante feminina encontra um estudante masculino, vai com ele à Catedral de Hamburgo e admira os fogos de artifício à meia-noite. Ela prefere saber o que aconteceu com o culpado em Sófocles. Ou melhor, ela não queria realmente brincar de Sófocles, mas Racine, mas primeiro ela teve que aprender a medir seu grau de culpa, caso contrário ninguém acreditaria em sua inocência.⁸⁰ (*Ibid.*, p.52-54, tradução nossa)

⁷⁹ Yuna warf einen Blick auf Maurice. Er war nach wie vor in seine Gedanken versunken und hatte nicht vor, Yuna seine Stadt zu erklären. Hätte er die Rolle eines etablierten gastfreundlichen Bürgers gespielt und über jede Ecke der Stadt eine Anekdote aus der Geschichte erzählt, hätte Yuna in die Rolle einer Besucherin aus dem Morgenland schlüpfen können, und den Ort, den sie gerade bewunderte, Europa nennen können. Aber dieses Mal war dieses Spiel nicht angesagt.

⁸⁰ Als das Verhör abgeschlossen war und Yuna allein auf der Straße stand, fing sie wieder an zu zittern. Es hörte nicht auf zu Hause, sie konnte nicht allein sein und flüchtete in eine Studentenkeipe. Im schwülen Kellerraum tobte irische Musik in einem Tempo, das schneller war als ihr Zittern. Sie stellte sich an die Theke und blickte auf die glitzernden Flaschen mit beschrifteten Aufklebern. Mitten im Banjo-Solospiel tauchte direkt vor Yunas Augen die verwaschene Jeansweste eines Studenten auf. Er trank genüsslich einen Schluck aus seinem Guinnessglas und fragte, ob Yuna nicht vor einigen Wochen mit ihm im Altgriechisch-Unterricht gesessen habe. Nein, leider nicht, aber ich möchte gerne Altgriechisch lernen. Diese Antwort reichte aus, um in ein langes Gespräch zu kommen.

A alusão a Sófocles insere a experiência de Yuna em uma tradição trágica, em que a culpa e a impotência diante da justiça transcendem a esfera jurídica e se configuram como questões existenciais e psicológicas. Após o interrogatório policial, Yuna encontra-se em um dilema análogo ao de personagens como Édipo e Antígona, nos quais a revelação da verdade não conduz necessariamente à justiça, mas à ampliação do conflito. Além disso, a protagonista interpreta o diálogo com um jovem estudante como um clichê televisivo e rejeita assumir os papéis normativos que lhe são impostos. Ao final, retoma seu objetivo inicial: Racine.

A reação do estudante no bar evidencia a falta de empatia dos locais em relação à condição de Yuna como imigrante: “Yuna contou ao estudante o que havia acontecido com ela. Ele demonstrou consternação de uma maneira bem intencionada, como um ator representando no palco. Com isso, ela pôde imediatamente constatar que ele nunca havia vivenciado nada semelhante.”⁸¹ (*Ibid.*, p.56, tradução nossa)

Em contraste, a jovem sueca que Yuna encontra no trem adota um tom lúdico, criando um enredo fictício:

A sueca mostrou seu maiô vermelho radiante e disse, agora vamos fazer um desfile de moda! Somos garotas em uma viagem escolar. A professora dorme em outra sala. Ela não é rígida, mas irritante porque também quer ser uma garota. Queremos relegá-la novamente ao papel de supervisora e ficar por nossa conta. Trancamos a porta, hasteamos a bandeira rosa e depois saímos! Vamos ver como você fica de maiô!⁸²(*Ibid.*, p.176-177, tradução nossa)

Yuna versuchte, die Handlung eines mörderischen Theaterstückes wiederzugeben, das ihr in den Sinn kam. Es war auf jeden Fall von Sophokles, aber der Titel des Stückes fiel ihr nicht ein. In einer kaum beleuchteten Ecke der Kneipe stand ein erschöpfter Mann, die Ärmel seines Hemdes waren blutbeschmiert. Yuna wusste, dass es kein Menschenblut war. Er hatte sich mit Ochsenblut eingeschmiert, bevor er auftrat. Das Theaterstück muss aufgeführt werden, sonst glauben die Richter an ein Szenario, das die Presse verbreitet hatte. Ich habe keinen Mörder gesehen, denn er war nicht der Mörder, ich habe ihn gesehen, aber ich kenne seine Geschichte nicht auswendig, ich kann ihn nicht verteidigen, keiner kann es machen außer mir, wenn ich könnte, und wenn ich sagte, dass ich ihn gesehen habe, würde man ihn verhaften. Eine Tragödie oder eine Komödie, es spielt keine Rolle, das Stück muss gespielt werden. Wie heißt die Wissenschaft, die mir hilft, mich vor dem Gesetz zu schützen? Der Student mit der Weste schaute besorgt in die Augen der angetrunkenen Frau und fragte flott wie die Hauptfigur in einer Fernsehserie: Alles klar? Yuna trank einen Schluck aus ihrem Glas, warf die Haare nach hinten, wie die Heldin in einem anderen Film. Yuna wollte nicht in den Film hineingezogen werden, in dem eine Studentin einen Studenten kennenlernt, mit ihm auf den Hamburger Dom geht und um Mitternacht das Feuerwerk bewundert. Sie wollte lieber wissen, was aus dem Täter bei Sophokles geworden ist.

⁸¹ Yuna erzählte dem Studenten, was ihr passiert war. Er zeigte sein Entsetzen in einer gut gemeinten, schauspielerischen Art. Daran sah sie sofort, dass er noch nie eine ähnliche Erfahrung gemacht hatte.

⁸² Die Schwedin zeigte ihren schimmernd roten Badeanzug dagegen und sagte, jetzt machen wir eine Modenschau! Wir sind Mädchen auf einer Klassenreise. Die Lehrerin schläft in einem anderen Zimmer. Sie ist nicht streng, aber lästig, weil sie auch ein Mädchen sein will. Wir wollen sie wieder in die Rolle der Aufsicht zurückweisen und unter uns sein. Wir schließen die Tür zu, wir hissen die rosafarbige Fahne und dann geht es los! Zeig, wie du im Badeanzug aussiehst!

Com o tempo, Yuna sente-se apta a desempenhar o “papel de uma europeia”: “Yuna havia aprendido muito sobre o porto com Carl, mesmo antes de conhecer Elena. Caso contrário, Yuna não teria sido capaz de interpretar o papel de uma hanseática por opção na frente de Elena.”⁸³ (*Ibid.*, p.125, tradução nossa) Apesar disso, recorre à mentira como estratégia de aproximação com Renée:

Sou atriz e atualmente estou planejando encenar Racine na forma do Teatro Nô japonês. Preciso de seu aconselhamento. Yuna trouxe tudo isso sobre a língua, ou como a maioria diz, sobre os lábios, sem qualquer equívoco linguístico. Até então ela não sabia que sua língua não só podia falar com tanta fluência, como também mentir com tanta suavidade. Yuna nunca havia lido Racine. Ela mal sabia alguma coisa sobre o Teatro Nô. Além disso, ela não era atriz. Ainda não era.⁸⁴ (*Ibid.*, p.13-14, tradução nossa)

A tematização da mentira como forma de performance ressurgue no episódio em que Walter esconde seus encontros com uma prostituta, criando uma narrativa alternativa para justificar suas ações: “Foi a primeira vez que Walter descreveu uma pessoa com tantos detalhes. Por isso Yuna suspeitava que ele estava mentindo. E qual é o nome dela?, Yuna perguntou impacientemente. Walter respondeu com timidez: Dora.”⁸⁵ (*Ibid.*, p.70, tradução nossa)

Dessa maneira, a presença constante de elementos teatrais na narrativa indica que a performance não apenas permeia as interações sociais, mas também se converte em um instrumento de compreensão e manipulação da realidade. Seja como estratégia de adaptação, mecanismo de sobrevivência ou recurso para lidar com as tensões entre identidade e alteridade, o teatro emerge como metáfora estruturante da experiência da protagonista e de sua relação com o mundo que a cerca.

8.4. O Espetáculo do Invisível: Kabuki, Nô e as Fronteiras Identitárias em *Schwager in Bordeaux*

Essa relação entre performance e identidade se intensifica à medida que Yuna passa a explorar ativamente a dramaturgia como um meio de articular sua subjetividade. Sua inclinação

⁸³ Von Carl hatte Yuna viel über den Hafen gelernt, schon bevor sie Elena kannte. Sonst hätte Yuna nicht vor Elena die Rolle einer Wahlhanseatin spielen können.

⁸⁴ Ich bin eine Schauspielerin und plane gerade, Racine in Form des japanischen No-Theaters zu inszenieren. Ich brauche Ihre Beratung. Yuna brachte all das über die Zunge, oder wie die meisten sagen, über die Lippen, ohne einen einzigen Versprecher. Sie hatte bis dahin nicht gewusst, dass ihre Zunge nicht nur so fließend reden, sondern auch noch so glatt lügen konnte. Yuna hatte noch nie Racine gelesen. Sie wusste kaum etwas über das No-Theater. Außerdem war sie keine Schauspielerin, noch nicht.

⁸⁵ Es war das erste Mal, dass Walter eine Person so ausführlich beschrieb. Deshalb hegte Yuna den Verdacht, dass er log. Und wie heißt sie, fragte Yuna ungeduldig. Walter antwortete schüchtern: Dora.

pelo teatro a leva a conceber uma adaptação de *Fedra*, de Racine, embora, a princípio, permaneça indecisa sobre qual tradição performática seguir: se a estética do teatro Kabuki ou a do Teatro Nô japonês. O dilema de Yuna sugere uma reflexão sobre o que é mais central na tragédia, seja a dinâmica familiar e os conflitos interpessoais ou a memória e a permanência do passado na experiência dos vivos.

Renée não comentou o Projeto Mangás, mas perguntou como andava o Projeto Racine de Yuna. Yuna não corou, mas ficou rosa de vergonha e gaguejou que ainda pretendia encenar *Fedra*. No entanto, ela não tinha mais certeza se deveria encená-la no estilo do teatro Nô ou no estilo Kabuki. Ela falou como se não tivesse pensado em outra coisa durante semanas: Estou indecisa. A família pode ser um tema importante no teatro Kabuki, mas não no teatro Nô. Ali os mortos são mais importantes. Não me interessa mostrar conflitos familiares. O conflito entre um irmão e o amante de sua irmã, o conflito entre um pai e sua filha, o conflito entre uma mãe e o amante de seu marido: o homem moderno precisa de conflito para motivar-se a começar uma nova família. Portanto, estou considerando mais o estilo Nô. Mas é preciso eleger a personagem morta como a mais importante e essa personagem tem que contar a história em retrospecto. Qual personagem de *Fedra* deveria ser este protagonista morto? Provavelmente o enteado. Renée disse que a madrastra, Yuna disse, ou o pai. Renée respondeu: Não, sem dúvida não é isso.⁸⁶ (*Ibid.*, p.147-148, tradução nossa)

O teatro japonês tradicional divide-se em diversas formas performáticas que refletem a cultura, a estética e os valores da sociedade nipônica ao longo dos séculos. Entre essas expressões, destacam-se o Kabuki e o Nô, dois gêneros cênicos com características e propósitos distintos. Enquanto o Kabuki, de origem popular, se caracteriza pelo dinamismo e pela teatralidade exuberante, o Nô, vinculado à aristocracia, assume um caráter cerimonial e contemplativo, fortemente influenciado por elementos espirituais.

Acredita-se que o Kabuki surgiu por volta de 1603, a partir das apresentações inovadoras de Okuni, uma sacerdotisa xintoísta que introduziu performances na região de Quioto. Seu estilo, denominado *Kabuki odori* (dança Kabuki), combinava elementos de dança, canto e pantomima, com a particularidade de contar com mulheres interpretando tanto papéis femininos quanto masculinos. No entanto, devido à crescente popularidade do Kabuki e à sua

⁸⁶ Renée kommentierte nicht das Manga-Projekt, fragte stattdessen, was Yunas Racine-Projekt mache. Yuna wurde nicht rot aber doch rosa vor Scham und erzählte stotternd, dass sie immer noch vorhabe, *Phèdre* zu inszenieren. Sie sei aber nicht mehr sicher, ob sie es in Form des No-Theaters inszenieren solle oder doch besser in Form des Kabuki-Theaters. Sie sprach, als hätte sie seit Wochen über nichts anderes nachgedacht: Ich bin unentschlossen. Die Familie kann im Kabuki-Theater ein wichtiges Thema sein, im No-Theater aber nicht. Da sind die Toten wichtiger. Ich bin nicht interessiert, Konflikte in einer Familie zu zeigen. Der Konflikt zwischen dem Bruder und dem Geliebten seiner Schwester, der Konflikt zwischen dem Vater und der Tochter, der Konflikt zwischen der Mutter und der Geliebten ihres Mannes: Moderne Menschen brauchen Konflikte, um sich zu motivieren, eine neue Familie zu gründen. Also ich denke eher an das No-Theater. Man muss aber als wichtigste Figur die Tote oder den Toten auswählen und diese Figur muss die Geschichte im Rückblick erzählen. Welche Figur aus *Phèdre* soll diese tote Hauptfigur sein? Wahrscheinlich der Stiefsohn. Renée sagte, die Stiefmutter, Yuna sagte, oder der Vater. Renée erwiderte: Nein, das auf keinen Fall.

associação com entretenimento sensual, o governo Tokugawa proibiu a participação feminina em 1629, dando origem ao *wakashu Kabuki*, no qual atores adolescentes do sexo masculino assumiam todos os papéis. Posteriormente, de acordo com Leiter (2002, p.xix-xxxi), essa prática também foi vetada, consolidando a predominância dos atores adultos masculinos, conhecidos como *yaro Kabuki*, que passaram a desempenhar inclusive os papéis femininos (*onnagata*).

A evolução do Kabuki foi marcada por diversas restrições impostas pelo governo Tokugawa, que percebia o teatro como um possível foco de desordem social. Para conter sua influência, foram estabelecidas normas que regulamentavam os conteúdos das peças, a conduta dos atores e a estrutura dos teatros. Contudo, em vez de enfraquecer o gênero, essas imposições contribuíram para seu refinamento. Segundo Leiter (*Ibid.*), dentro desse teatro, desenvolveram-se distintas tradições estilísticas, entre as quais se destacam o *aragoto* e o *wagoto*. O *aragoto* ("estilo rude"), criado por Ichikawa Danjūrō I em Edo (atual Tóquio), caracteriza-se por uma atuação exagerada, com movimentos expansivos, maquiagem vibrante e abordagem heroica, sendo frequentemente associado a personagens guerreiros e narrativas épicas. Em contrapartida, o *wagoto* ("estilo brando"), vinculado às regiões de Quioto e Osaka, privilegia uma interpretação mais naturalista e refinada, predominando em peças que exploram romances e dramas sentimentais.

Um dos elementos centrais do Kabuki é a performance dos *onnagata*, atores masculinos especializados em papéis femininos. Mais do que uma simples imitação da feminilidade, essa arte busca idealizá-la de maneira estilizada, incorporando gestos graciosos e posturas codificadas que transcendem a mera reprodução do comportamento feminino. (*Ibid.*)

O Kabuki também se distingue por sua cenografia elaborada e seus efeitos teatrais inovadores. Recursos como palcos móveis, plataformas giratórias (*mawari-butai*), passarelas (*hanamichi*) e técnicas de troca rápida de figurino (*hikinuki*) são característicos desse gênero e contribuem para a dinamicidade das apresentações. Além disso, a maquiagem (*kumadori*), composta por padrões e cores representativas, intensifica as expressões dos atores e reforça a estilização dramática do Kabuki. (*Ibid.*)

De acordo com Sakai (1970, p.140-142), em contraposição ao dinamismo do Kabuki, o Nô é um teatro de origem aristocrática, desenvolvido durante o período Muromachi sob forte influência do budismo Zen. O teatro Nô é uma das formas mais tradicionais e refinadas do teatro japonês e sua origem, segundo Keene (1955), remonta ao período Muromachi (1333-1600), quando começou a se consolidar como uma arte performática sofisticada, voltada para a aristocracia japonesa. O principal responsável pelo desenvolvimento do Nô foi Zeami

Motokiyo (1363–1443), dramaturgo e teórico que estabeleceu as bases estéticas e filosóficas desse gênero teatral.

Entre os conceitos fundamentais do Nô, destaca-se o “*yūgen*”, termo que denota uma beleza sutil e misteriosa, essencial para a interpretação dos atores. Segundo Zeami, o “*yūgen*” se manifesta por meio da harmonia entre gestos, canto e movimento, devendo ser cultivado ao longo da vida do ator: "O ator deve considerar o “*yūgen*” como o aspecto mais importante de sua arte e estudar para aperfeiçoá-lo"⁸⁷ (*Ibid.*, tradução nossa). Essa ideia reflete a influência do zen-budismo, que enfatiza a intuição e a profundidade espiritual na arte e na vida.

Outro princípio essencial do teatro Nô é a arte da "não-ação". Zeami afirma que, em muitos casos, os momentos de aparente inatividade são os mais impactantes para o público, pois revelam a força interior do ator: "Momentos de ‘nenhuma ação’ ocorrem entre os movimentos no palco (...). Esse sentimento de força interior se revela sutilmente e traz prazer ao espectador"⁸⁸ (*Ibid.*, tradução nossa). Tal aspecto demonstra a importância do controle emocional e da presença cênica no Nô.

Um dos elementos centrais do teatro Nô é a sua forte ligação com o mundo dos mortos. Muitas peças retratam espíritos e fantasmas que retornam ao mundo dos vivos para contar suas histórias, reviver traumas ou buscar redenção. Zeami compara a arte do Nô à condição humana, utilizando a metáfora das marionetes:

Este é um símbolo que descreve a vida humana em sua transmigração entre vida e morte. Marionetes no palco parecem mover-se de várias formas, mas na verdade não são elas que se movem – elas são manipuladas por fios. Quando esses fios são cortados, as marionetes caem e se despedaçam⁸⁹ (*Ibid.*, tradução nossa).

Essa passagem sugere que a arte do Nô, assim como a existência, está entrelaçada com forças invisíveis e transcendentais. O conceito budista de impermanência e a crença na continuidade entre o mundo dos vivos e dos mortos são temas recorrentes nas peças, que frequentemente retratam protagonistas que, mesmo após a morte, permanecem presos a suas memórias e sofrimentos.

⁸⁷ *The actor must consider yūgen as the most important aspect of his art, and study to perfect his understanding of it.*

⁸⁸ *Moments of “no action” occur in between (...). This feeling of inner strength will faintly reveal itself and bring enjoyment.*

⁸⁹ *This is a metaphor describing human life as it transmigrates between life and death. Marionettes on a stage appear to move in various ways, but in fact it is not they who really move—they are manipulated by strings. When these strings are broken, the marionettes fall and are dashed to pieces.*

A própria estrutura do palco Nô reforça essa conexão. De acordo com Keene (*Ibid.*), o espaço cênico é composto por um palco principal (*butai*) e uma passarela (*hashigakari*), que liga os bastidores ao palco e simboliza a transição entre os mundos. Esse caminho representa a jornada dos espíritos, permitindo que os personagens sobrenaturais entrem e saiam da cena, reforçando a atmosfera liminar da performance. Os personagens principais do Nô incluem o *shite*, protagonista frequentemente retratado como um espírito ou fantasma, e o *waki*, que desempenha o papel de contraponto narrativo, geralmente na figura de um monge ou viajante que escuta e testemunha as histórias dos mortos (*Ibid.*).

A música no Nô é discreta, composta por flautas e percussões que criam um ambiente etéreo e ritualístico. O canto, de entonação semelhante à litúrgica, reforça a sensação de atemporalidade e espiritualidade da peça. Como observa Sakai (1970, p. 138), o Nô "(...)é uma cerimônia ritual, formal e rígida, que exige do espectador uma participação mentalmente ativa para resolver os problemas de uma visão mística (por assim dizer) da realidade(...)".

Outro elemento essencial do Nô é o uso de máscaras, que representam estados emocionais e categorias fixas de personagens, como espíritos vingativos, divindades, mulheres belas ou guerreiros. Essas máscaras, esculpidas de modo a sugerir diferentes expressões conforme a iluminação e os ângulos de visão, contribuem para a atmosfera enigmática da encenação. (*Ibid.*, p. 142-143).

Diferente do Kabuki, que privilegia a emoção e o espetáculo, o Nô busca criar um espaço de contemplação, aproximando a expressão artística de um estado meditativo. Como explica Zeami, "(...) a capacidade de comover o público depende da concentração de todas as qualidades artísticas e da mente do ator" (*apud Ibid.*, p. 145). Essa filosofia se reflete na lentidão dos movimentos e na economia de gestos, desafiando a atenção do espectador e exigindo uma postura mais reflexiva e sensível.

Por sua profundidade e caráter ritualístico, o Nô é frequentemente considerado um "antiteatro", pois rejeita a linearidade dramática e a construção de personagens psicologicamente complexos típicos do teatro ocidental. Em vez disso, propõe uma experiência estética singular, baseada na sugestão e na evocação poética.

Retomando o trecho de *Schwager in Bordeaux* em que Yuna manifesta sua indiferença em relação aos conflitos familiares e seu interesse pela presença dos mortos, evidencia-se sua aproximação com a estrutura do teatro Nô. Esse gênero teatral caracteriza-se pela rememoração e pela transição entre os mundos dos vivos e dos mortos, o que ressoa com a escolha de um personagem falecido como narrador da história. A reflexão de Yuna sobre qual personagem de

Fedra deveria assumir o papel de espírito condutor da narrativa reforça essa conexão, uma vez que, no Nô, a figura central geralmente é um fantasma que revive sua dor ou busca redenção.

A opção pelo teatro Nô para essa adaptação sugere uma abordagem menos voltada para o espetáculo visual e mais para a contemplação poética. Diferentemente do Kabuki, que enfatiza os conflitos amorosos e familiares por meio de uma interpretação expressiva e altamente codificada, o Nô privilegia uma representação meditativa, na qual a ausência e a memória tornam-se elementos centrais da encenação. A própria hesitação de Yuna reflete as distinções filosóficas entre esses dois teatros: a intensidade do presente no Kabuki contrasta com a evocação do passado no Nô.

Ao sugerir a madrastra como protagonista fantasmagórica, Renée parece destacar o desejo e a culpa de Fedra. Yuna, contudo, hesita e considera outras possibilidades, como o pai ou o enteado, o que aponta que sua concepção ainda não está plenamente definida. No entanto, sua inclinação em estruturar a peça dentro da tradição do Nô é evidente, uma vez que, nesse gênero, a identidade da figura espectral e sua dor existencial constituem os pilares da narrativa. Há ainda outro trecho em que Yuna pensa sobre seu “projeto teatral fantasmagórico” ao conhecer o cômodo da casa de Maurice onde se encontra a escrivania, o que reforça essa inclinação para o estilo Nô: “Yuna imaginou-se sentada naquela mesa nos próximos dias de shorts e com os cabelos amarrados, refletindo sobre seu projeto teatral fantasmagórico.”⁹⁰ (TAWADA, 2011, p.128-129, tradução nossa)

A característica espectral do teatro japonês em questão também estabelece um diálogo com a estrutura narrativa de *Schwager in Bordeaux*, uma vez que essa se estabelece a partir de evocações do passado de Yuna. Próximo ao final do romance, Yuna elenca essa presença da finitude:

Após sua morte, Tamao continuou presente no apartamento de Yuna. Ela frequentemente percebia o olhar dele em suas bochechas, cheirava seus excrementos de longe e ouvia sua respiração. A morte, como ela havia imaginado, nunca alcançou sua consciência. Mas ao invés disso, ela recebia cada vez mais a notícia de que alguém havia deixado sua vida. A morte de um corpo não parece ser um evento único. Ao contrário, para os vivos, significa o início de uma clarividência. Isso força você a reconhecer uma série de mortes em muitas expressões faciais, anedotas inofensivas, e até mesmo a escolha de palavras de uma pessoa. Primeiro, Carl. Yuna viu a porta de sua loja fechada quando foi visitá-lo durante um passeio no Elba. Uma grande placa estava pendurada em frente à janela: à venda. Yuna telefonou para Uta e soube de sua doença e morte. Depois Walter. Há muito tempo ele não aparecia no trabalho. O chefe do departamento por acaso lhes disse que o jovem havia encontrado outro emprego. Uma mulher do RH que conhecia a mãe de Walter revelou seu suicídio a Yuna. Depois, Ingrid morreu. Sua morte alcançou Yuna na forma de um envelope

⁹⁰ *Yuna stellte sich vor, wie sie in den kommenden Tagen mit kurzer Hose und zusammengebundenen Haaren an diesem Schreibtisch sitzen und über ihr gespenstisches Theaterprojekt nachdenken würde.*

com as bordas pretas. Gera parou de ir para limpar o escritório. Yuna não teve coragem de perguntar o que havia acontecido com ela.⁹¹ (*Ibid.*, p.199-200, tradução nossa)

Yuna continua a experimentar a permanência sensorial de Tamao após sua morte, o que desloca a compreensão convencional da finitude. A insistente percepção de olhares, odores e sons vinculados ao falecido insere a ausência num registro fenomenológico fragmentado, no qual a materialidade do corpo se dissolve, mas seus vestígios se perpetuam na subjetividade dos que permanecem. Tal perspectiva se condensa na afirmação de que "a morte de um corpo não parece ser um evento único", mas sim o início de uma nova escuta e de uma hiperconsciência da perda.

Esse deslocamento perceptivo se inscreve na construção narrativa do romance, na qual o luto não se configura como ruptura, mas como uma reconstrução do sentido através de sinais dispersos. A revelação das mortes sucessivas de personagens próximos a Yuna ocorre de maneira indireta: a porta trancada de um comércio, um anúncio de venda, um envelope. Essa fragmentação informacional não apenas enfatiza a precariedade da comunicação, mas também reitera um senso de estranhamento que ressoa com a condição exofônica da protagonista. O luto, assim como a experiência de estrangeiridade, exige uma hermenêutica do cotidiano, na qual o significado se constroi por meio de ausências e lacunas.

Nesse contexto, a morte se articula como um mecanismo que exacerba a percepção e acentua a vulnerabilidade existencial. A hesitação de Yuna em questionar o desaparecimento de Gera, não apenas manifesta um receio de confrontar o real, mas também denuncia a fragilidade da sua própria posição dentro de um espaço permeado por efemeridade e distanciamento. Ao abordar a morte sob essa ótica, Tawada desconstrói a concepção tradicional de finitude e propõe uma interação mais complexa entre o material e o imaterial, o presente e o vestigial.

⁹¹ *Nach seinem Tod blieb Tamao weiter präsent in Yunas Wohnung. Sie bemerkte oft seinen Blick auf ihren Wangen, roch seine Ausscheidung aus der Ferne und hörte seinen Atem. Der Tod, wie sie ihn sich vorgestellt hatte, erreichte nie ihr Bewusstsein. Dafür bekam sie aber immer öfter die Nachricht, dass jemand sein Leben gelassen hatte. Der Tod eines Körpers scheint kein einmaliges Geschehen zu sein. Vielmehr bedeutet er für die Lebenden den Beginn einer Hellhörigkeit. Sie zwingt einen, in vielen Gesichtsausdrücken, harmlosen Anekdoten und selbst in der Wortwahl einer Person eine Kette des Sterbens zu erkennen. Carl zuerst. Yuna sah die Tür seines Ladens zugenagelt, als sie ihn bei einem Elbspaziergang besuchen wollte. Ein großes Schild hing vor dem Fenster: Zu Verkaufen. Yuna rief Uta an und erfuhr von seiner Krankheit und seinem Tod. Dann Walter. Er kam schon lange nicht mehr zur Arbeit. Der Abteilungsleiter erzählte beiläufig, dass der junge Mann einen anderen Job gefunden habe. Eine Frau aus der Personalabteilung, die Walters Mutter kannte, verriet Yuna seinen Selbstmord. Dann starb Ingrid. Ihr Tod erreichte Yuna in Form eines schwarz eingerahmten Briefumschlags. Gera kam nicht mehr, um das Büro zu reinigen. Yuna hatte keinen Mut, sich zu erkundigen, was mit ihr passiert war.*

A estrutura narrativa da obra destaca, portanto, a intersecção entre identidade, língua e percepção. A morte, longe de se configurar como um evento estanque, age como um catalisador que reconfigura os parâmetros de sensibilidade e memória. Na exploração da vivência exofônica de Yuna, Tawada evidencia a construção de um mundo no qual a identidade é permanentemente negociada e a realidade se revela por meio de lacunas e silêncios. Assim, a obra não apenas problematiza a transitoriedade da existência, mas também sugere um olhar alternativo sobre as formas de permanência da presença através da linguagem e da percepção.

A experiência do transitório é evidenciada no trecho em que Yuna, ao visitar a piscina pública de Bordeaux, passa por uma espécie de renascimento. Tawada narra este episódio, equiparando-o a uma encenação teatral:

Eles vieram de forma inesperada. Yuna tinha apenas sete anos de idade, fazia rugas de água entre as palmas das mãos e brincava com elas. De repente, uma sombra mergulhou na cabeça de Yuna, empurrando-a à força para debaixo d'água. Outra sombra emergiu na água, agarrou seu tornozelo, puxou-o para cima. O corpo de Yuna virou-se verticalmente na água. A cortina caiu, o primeiro ato terminou. Sem aplausos. Yuna deslizou pela escala de tempo, aparentemente para trás porque viu sua data de nascimento em um calendário e depois voou através de seu próprio nascimento para uma escuridão fervilhante. Lá ela poderia começar tudo de novo. Ela despertou. O nariz ardia, os olhos estavam pegajosos e a garganta fechada.⁹² (*Ibid.*, p. 190-192, tradução nossa)

A experiência de Yuna na piscina evoca um retorno compulsório à infância, um renascimento involuntário em que as fronteiras entre passado e presente se desvanecem. O ataque súbito, manifestado por sombras que a submergem e desorientam, impõe uma violência que a desarraiga da realidade imediata e a projeta em um fluxo regressivo no qual testemunha seu próprio nascimento e revisita sua origem. Essa cena reitera a dualidade simbólica da água, simultaneamente associada ao ventre materno e ao oceano profundo, à proteção e à ameaça.

Essa ambivalência da água carrega uma carga histórica e migratória de grande importância. Se, por um lado, representa a gênese da vida, a purificação e o renascimento — seja nos rituais de batismo ou no líquido amniótico que envolve o feto —, por outro, constitui um elemento de morte e apagamento. Oceanos e rios, que conectam continentes, também testemunham incontáveis tragédias. No contexto das migrações forçadas, a travessia aquática

⁹² *Sie kamen unerwartet. Yuna war erst sieben Jahre alt, produzierte Wasserfalten zwischen beiden Handflächen und spielte damit. Plötzlich stürzte sich ein Schatten auf Yunas Kopf und drückte ihn mit Gewalt unter Wasser. Ein weiterer Schatten tauchte im Wasser auf, griff ihr Fußgelenk, zog es hoch. Yunas Körper drehte sich im Wasser senkrecht um. Der Vorhang fiel, der erste Akt war aus. Kein Applaus. Yuna glitt die Zeitskala entlang, anscheinend rückwärts, denn sie sah ihr Geburtsdatum in einem Kalender und dann flog sie durch ihre eigene Geburt hindurch in eine kochende Dunkelheit. Dort konnte sie alles wieder neu anfangen. Sie wachte auf. Die Nase brannte, die Augen waren klebrig und der Hals war zu, mühsam holte sie.*

frequentemente se reveste de um caráter letal: refugiados que desafiam o Mediterrâneo em embarcações frágeis, naufrágios de embarcações superlotadas, corpos submersos que jamais atingem seu destino. De modo análogo, a travessia atlântica no período colonial converteu o oceano em um cemitério sem nome, onde milhões de pessoas escravizadas pereceram antes de alcançar terra firme. Assim, a água não apenas acolhe, mas também devora; não apenas abre caminhos, mas também os interdita.

Ao ser compelida a submergir, Yuna revisita sua origem sob a égide da violência, uma experiência que sublinha a vulnerabilidade do corpo diante de forças externas. Esse deslocamento, tanto temporal quanto espacial, reflete sua condição de estrangeira. Tal como a água molda e dissolve fronteiras, a identidade de Yuna adquire um caráter fluido, oscilando entre nascimento e morte, passado e presente, pertencimento e exílio.

Esse trecho, portanto, ressoa como uma metáfora contundente do deslocamento e da migração, na qual a água encarna simultaneamente a promessa de um novo começo e a ameaça de um fim. O despertar de Yuna ao término do episódio, com seu corpo reagindo aos efeitos físicos do quase-afogamento, sugere que essa experiência, embora marcada pelo terror, não a aniquila. Pelo contrário, assim como tantos que atravessam fronteiras líquidas, ela persiste — transformada.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho investigou a escrita exofônica de Yoko Tawada, com ênfase na obra *Schwager in Bordeaux*, a partir de uma análise que intersecciona multilinguismo, deslocamento e identidade. Fundamentada em uma perspectiva teórica que articula os estudos pós-coloniais, os estudos da tradução e a história do monolinguismo na modernidade europeia, a pesquisa demonstrou como a literatura de Tawada desafia e subverte fronteiras linguísticas e discursivas, instaurando um espaço de transgressão e reformulação identitária. A análise buscou compreender de que maneira o romance mobiliza estratégias textuais que fazem da exofonia não apenas um fenômeno linguístico, mas também uma ferramenta crítica que tensiona discursos sobre poder e pertencimento.

A tese procurou explorar a complexidade da exofonia e seus desdobramentos literários e culturais, contribuindo para o aprofundamento das discussões acerca da literatura translinguística e transareal. Nesse sentido, demonstra-se como a escrita de Tawada transcende barreiras e amplia os horizontes da experiência literária na contemporaneidade. As implicações teóricas e práticas dessa pesquisa revelam-se em diferentes âmbitos, tanto no campo acadêmico quanto em sua relevância social e cultural. No que diz respeito às contribuições teóricas, o estudo propõe uma crítica aprofundada à colonialidade do saber, destacando a necessidade de um engajamento crítico com estruturas epistêmicas eurocêntricas. Ao adotar o pensamento liminar de Walter D. Mignolo e a terceiridade de Homi K. Bhabha como referenciais conceituais, a pesquisa estabelece um diálogo entre epistemologias subalternizadas e os processos de hibridismo cultural, fornecendo novas perspectivas para a compreensão da produção literária em contextos pós-coloniais.

O conceito de exofonia, central na análise da obra *Schwager in Bordeaux*, é investigado não apenas como um fenômeno linguístico, mas como um ato de resistência discursiva. A pesquisa evidencia que a escrita em uma língua estrangeira transcende a mera questão estilística, configurando-se como um espaço de deslocamento identitário e contestação das fronteiras entre língua e nação. Essa abordagem contribui para a ampliação dos estudos literários ao questionar a primazia do monolinguismo e propor uma leitura da literatura como um campo de negociações, onde o multilinguismo se inscreve como forma de experimentação e reinvenção das identidades culturais.

Além de suas implicações teóricas, o estudo possui desdobramentos práticos significativos. No âmbito da educação, a valorização da literatura exofônica pode impactar abordagens pedagógicas no ensino de línguas e literaturas, incentivando práticas didáticas mais

inclusivas e sensíveis à diversidade linguística. No campo da tradução, a pesquisa contribui para reflexões sobre os desafios e possibilidades envolvidos na transposição de textos marcados pela heterogeneidade linguística e cultural. Também há implicações diretas para a produção cultural e editorial, pois a valorização de narrativas que desafiam essencialismos culturais pode influenciar políticas de publicação e fomento a autores que escrevem em línguas adotadas.

A pesquisa também sugere uma reconfiguração das políticas linguísticas, ao questionar a ideologia monolíngue e destacar a importância do multilinguismo na construção de subjetividades híbridas. Dessa forma, seus resultados podem contribuir para o desenvolvimento de iniciativas que promovam o reconhecimento da diversidade linguística e incentivem práticas de escrita e leitura em múltiplos idiomas. Por fim, a pesquisa fortalece os estudos sobre literatura exófono e pós-colonialidade, ampliando horizontes acadêmicos e estabelecendo diálogos transnacionais que enriquecem o debate sobre deslocamento, identidade e produção do conhecimento.

Assim, esta tese não se limita a uma análise literária, mas insere-se em um debate mais amplo sobre colonialidade, identidade e poder, promovendo não apenas reflexões teóricas, mas também ações concretas que podem influenciar a educação, a cultura e as políticas linguísticas em um mundo cada vez mais marcado pelo trânsito entre línguas e fronteiras.

Ademais, esta pesquisa apresenta um horizonte de desdobramentos que não apenas aprofundam a compreensão teórica desse fenômeno, mas também ampliam as intersecções com campos interdisciplinares, como os estudos culturais, as políticas linguísticas e os processos de institucionalização da literatura em contextos multilíngues. A problematização da escrita em línguas adotadas desafia pressupostos estabelecidos sobre identidade autoral, pertencimento e a própria definição de cânone literário, tornando-se um objeto de investigação essencial para compreender as dinâmicas contemporâneas da produção literária globalizada.

Um dos eixos fundamentais para a continuidade dessa pesquisa reside na articulação entre exofonia e políticas linguísticas. A escrita em uma língua que não é a materna insere-se em um campo de tensões que ultrapassa o âmbito estritamente literário, conectando-se a debates sobre soberania linguística, normatividade educacional e representatividade institucional. Autores que optam por escrever em línguas não oficiais ou que transitam entre diferentes idiomas frequentemente enfrentam barreiras de recepção e categorização, o que reflete a persistência de modelos monolíngues de legitimação literária.

Nesse sentido, um estudo mais aprofundado poderia examinar as diferentes formas como os Estados-nação e suas instituições culturais lidam com a presença de escritores exofônicos em seus circuitos editoriais e acadêmicos. Em países como a Alemanha e a França,

há um reconhecimento parcial da literatura exóфона, evidenciado pela premiação de autores como Herta Müller e Emine Sevgi Özdamar. No entanto, tais classificações, ao invés de ampliarem o escopo do cânone nacional, frequentemente funcionam como estratégias de diferenciação, consolidando hierarquias que relegam esses autores a uma posição periférica dentro das tradições literárias dominantes. A distinção entre literatura “alemã” e “migrante”, por exemplo, ilustra como a pertença literária pode ser instrumentalizada para estabelecer fronteiras dentro do próprio campo da crítica literária.

Outro aspecto crucial a ser investigado diz respeito ao impacto das políticas linguísticas na difusão e recepção da literatura exóфона. A escolha de um escritor por uma língua adotada pode ser interpretada de diferentes formas: ora como uma ruptura com suas raízes culturais, ora como um gesto de apropriação estética e política. Em contextos pós-coloniais, a escrita em línguas europeias por autores oriundos de ex-colônias é frequentemente analisada em termos de resistência ou assimilação, o que demanda uma problematização mais matizada dos fatores que influenciam essa escolha. Além disso, a noção de “autenticidade” literária, fortemente vinculada à ideia de língua materna, precisa ser revisitada à luz das novas dinâmicas da produção literária globalizada, em que a hibridez e o trânsito entre idiomas são cada vez mais recorrentes.

A exclusão da literatura exóфона dos currículos acadêmicos e programas escolares constitui outro ponto de interesse para futuras pesquisas. Em muitas instituições, as produções de escritores exofônicos permanecem marginalizadas, sendo abordadas apenas em disciplinas especializadas ou inseridas de maneira acessória em programas mais amplos. Um estudo comparativo entre diferentes sistemas educacionais poderia fornecer subsídios para compreender como a inclusão (ou ausência) dessas obras impacta a formação dos leitores e a construção de uma identidade literária nacional. Além disso, as políticas de tradução e circulação dessas obras no mercado editorial internacional desempenham um papel fundamental na determinação de sua recepção, sendo necessário investigar como fatores econômicos e institucionais modulam a visibilidade desses autores.

Por fim, a intersecção entre exofonia e as políticas editoriais oferece um campo de análise fecundo para compreender as dinâmicas de consagração e exclusão na literatura contemporânea. O mercado literário global opera sob lógicas que frequentemente privilegiam produções alinhadas a modelos linguísticos e estéticos preestabelecidos, o que pode dificultar a inserção de escritores exofônicos em espaços de legitimidade consolidada. No entanto, editoras independentes e iniciativas de fomento à literatura transnacional vêm desafiando essas barreiras, criando novas redes de circulação para essas obras. A análise das premiações

literárias e dos mecanismos de curadoria editorial pode revelar padrões de exclusão que perpetuam hierarquias linguísticas e culturais, bem como apontar estratégias para ampliar o alcance da literatura exófona em nível global.

Dessa forma, um estudo que articule a exofonia às políticas linguísticas e editoriais permitirá não apenas uma contribuição substantiva para os debates teóricos e literários, mas também uma reflexão crítica sobre os processos institucionais que moldam o reconhecimento e a circulação desses escritores. Ao deslocar a exofonia de um fenômeno estilístico para um campo de disputas culturais e políticas, essa abordagem amplia as possibilidades de compreensão da literatura translinguística e de suas implicações para os regimes de pertencimento e identidade no mundo contemporâneo. Compreender a exofonia como uma dimensão central da produção literária global implica questionar os dispositivos de poder que regulam sua recepção e validar novos paradigmas que contemplem a pluralidade linguística e cultural de maneira mais equitativa.

REFERÊNCIAS

ARENS, Hiltrud. Das kurze Leuchten unter dem Tor oder auf dem Weg zur getraumten Sprache: Poetological Reflections in Works by Yoko Tawada. In. *Yōko Tawada: voices from everywhere*. Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2007, p.59-75.

ARNDT, Susan et al. *Exophonie: Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2007.

ARNOLD, Hannah. Yoko Tawada: Sprachmutter für Muttersprachler. In. *Text+Kritik*. n.191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011, p. 6-7.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BANDHAUER, Andrea: Wenn nicht du es bist, wer bist du dann? Wasser, Weiblichkeit und Metamorphosen in Tawadas Schwager in Bordeaux. In. *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Band 2: Wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2016. E-book.

BARRERA, Tomás Espino. *Nación, lengua y exilio: Imágenes de la lengua materna y el multilingüismo en la literatura exofónica europea*. Granada: Universidad de Granada, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10481/54075>. Acesso em 16 nov 2020.

BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Marfins Fontes, 2008.

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

BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987

BARTHES, Roland. *Aula*. 14. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

BARY, Brett de. Theory, Fiction, and the Lightness of Translation Tawada Yōko's Schwager in Bordeaux/Borudō no gikei (ボルドーの義兄). In. SLAYMAKER, Doug. *Tawada Yoko: On Writing and Rewriting*, Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2020, p.13-33.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. In. HEIDERMAN, Werner (org.). *Antologia Bilingue. Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p.38-101.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BHOOT, Meher. Zwischen zwei Sprachen Transformation in Gedichten von Yoko Tawada. In. *Jahrbuch für Internationale Germanistik - Wege der Germanistik in transkultureller*

Perspektive - Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung - für Germanistik (IVG). Berna: Peter Lang, 2022, p.487-493.

BAY, Hansjörg. »Eine Katze im Meer suchen«. Yoko Tawadas Poetik des Wassers. In. *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Band 2: Wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2016. E-book.

BLUM-BARTH, Natalia. *Poietik der Mehrsprachigkeit: Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021.

BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In. *Itinerários*. Araraquara: Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, 2014. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/7213>. Acesso em: 10 fev 2025.

COLLISCHONN, Lúcia. *With apologies to my mother tongue: L2 translation as an exophonic practice*. Coventry: University of Warwick, 2022. Disponível em: <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/181359/>. Acesso em: 01 jul 2025.

DAUDT, Mariana Ilgenfritz. *A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/204624>. Acesso em 16 nov 2020.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O Monolinguismo do outro - ou a prótese de origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ERVEDOSA, Clara. Poststrukturalismus und Postkolonialismus als Inspiration. Zum Verhältnis von Poesie und Theorie in Tawadas Text »Talisman«. In. *Yoko Tawada. Fremde Wasser. Band 2: Wissenschaftliche Beiträge*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2016. E-book.

ETTE, Ottmar. *Escrever Entre Mundos: Literaturas sem Morada Fixa*. Tradução de Rosani Umbach, Dionei Mathias, Teruco Arimoto Spengler. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

ETTE, Ottmar. *TransArea: a literary history of globalization*. Tradução de Mark W. Person. Berlim e Boston: De Gruyter, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. São Paulo: É Realizações, 2021.

GAMLIN, Gordon. *Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada's Storytellers Without Souls*. Kobe: Kobe University, 2012. Disponível em: <http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>. Acesso em 16 nov 2020.

GENZ, Julia. Inexistente Bezugssysteme. Yoko Tawadas Schawager in Bordeaux. In. *Text+Kritik*. n.191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011.

GRASSIN, Jean-Marie. *Littératures émergentes*. Berna: Lang, 1996.

GUTJAHR, Ortrud. Yoko Tawada im Gespräch mit Ortrud Gutjahr: »In meinen Poetikvorlesungen werde ich viel über das Wasser sprechen, und der Tsunami kommt auch vor«. In. *Fremde Wasser. Bd. 1: Yoko Tawada Gespräche und Vorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag. E-book.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALL, Stuart. *Essential Essays: Foundations of Cultural Studies*. Vol. 1. Durham e Londres: Duke University, 2019.

HALL, Stuart. *Essential Essays: Identity and Diaspora*. Vol. 2. Durham e Londres: Duke University, 2019.

HEINRICHS, Hans-Jürgen. *"Sprich deine eigene Sprache, Afrika!": von der Négritude zur afrikanischen Literatur der Gegenwart*. Berlim: Reimer, 1992.

HUI, Tingting. Words That I Swallowed Whole: The Linguistic Edibility of Yoko Tawada's Exophonic Writings. In. SLAYMAKER, Doug. *Tawada Yoko: On Writing and Rewriting*. 2020, p.199-212.

KEENE, Donald. *Anthology of Japanese literature: from the earliest era to the mid-nineteenth century*. Nova Iorque: Grove, 1955. E-book.

KOIRAN, Linda. "Offen und ent-ortet": Anmerkungen zur Gestalt von Yoko Tawadas Werk. In. *Text+Kritik*. n.191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011, p.14-18.

KRISTEVA, Julia . *Des Chinoises*. Paris: Pauvert, 2005.

KURITA, Yukari. "Migrantenliteratur" in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. In. *Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität (GBG)*, n°19. Tóquio: Gakushuin University, 2015. Disponível em: <http://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/germ/05bungakukai/052ronshu-d.html>. Acesso em 16 nov 2020.

LEITER, Samuel. L..Introduction. In. LEITER, Samuel L. (org.). *A kabuki Reader: history and performance*. Nova Iorque: M.E. Sharpe, 2002.

LUGHOFER, Johann Georg. *Exophonie: Schreiben in anderen Sprachen*. Folheto da conferência ocorrida em 23 mar 2010. Liubliana: Universidade de Liubliana e Instituto Goethe, 2011. Disponível em: <http://www.goethe.de/ins/si/pro/10j/publikationen/Exo-01-04-web.pdf>. Acesso em 16 nov 2020.

MATSUNAGA, Miho. Schreiben als Übersetzung. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In. *Zeitschrift für Germanistik*. Vol. 12. n°3. Berlim: Peter Lang AG, 2002.

MICHEL, Laetitia. *Das Fremde in dem Roman Schwager in Bordeaux von Yoko Tawada*. Falun: Dalarna University, 2012. Disponível em: <https://du.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A552036&dsid=433>. Acesso em 30 jan 2025.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. 1. ed. rev. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NAKAGAWA, Shigemi. Ein Europa der Verführung : Über Schwager in Bordeaux. Tradução do japonês de Andreas Regelsberger. In. *Études Germaniques*, Vol. 3, nº 259, 2010, p.651-663. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-651.htm>. Acesso em 30 jan 2025.

NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cintea; DAUDT, Mariana Ilgenfritz (orgs). *Yoko Tawada: Sua recepção no Brasil*. Porto Alegre: Class, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, In. LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Coleção Sur Sur*, CLACSO: Buenos Aires, 2005, p.107-130. Disponível em <https://ufrb.edu.br/educacaodocampocfp/images/Edgardo-Lander-org-A-Colonialidade-do-Saber-eurocentrismo-e-ciC3AAncias-sociais-perspectivas-latinoamericanas-LIVRO.pdf>. Acesso em 03 abr 2025.

RACINE, Jean. *Fedra; Ester; Atália*. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

REISCHAUER, Edwin O. *Japan: The Story of a Nation*. 4º edição. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1989.

ROUSSEL, Flora. Nomadic Subjectivities: Reflections on Exophonic Strategies in Yoko Tawada's Schwager in Bordeaux. In. *Humanities Bulletin*, Vol. 3 n.1, Londres, 2020 Disponível em: <https://www.journals.lapub.co.uk/index.php/HB/index>. Acesso em 16 nov 2020.

RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras: 2007

SAITO, Yumiko. Une Tentative de Double Traduction Analyse Du Voyage À Bordeaux (Schwager in Bordeaux) de Yoko Tawada. In. *Études Germaniques*, Vol. 3, nº 259, 2010, p.225-253. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2010-3-page-525?lang=fr>. Acesso em 10 fev 2025.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SAKAI, Kazuya. O Teatro Nô. In. *Afro-Ásia*, n.10-11, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1970. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20765>. Acesso em 25 jul 2021.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia Bilingue. Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p.38-101.

SCHMIDT, Rita. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: BHABHA, H. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos de Homi Bhabha*. Organização de Eduardo Coutinho. Tradução de Teresa Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 13-61

SILVA, Fernando Crespim Zorner da. *A releitura do mito de Hipólito e Fedra por Racine a partir de Eurípides e Sêneca*. Anais do XV Encontro ABRALIC, Rio de Janeiro: UERJ, p.648-654, 2016. Disponível em: <https://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491258567.pdf> Acesso em: 25 fev 2025.

SLAYMAKER, Doug. *Yōko Tawada: voices from everywhere*. Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2007.

SLAYMAKER, Doug. *Tawada Yoko: On Writing and Rewriting*, Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2020.

STOCKHAMMER, Robert; ARNDT, Susan; NAGUSCHEWSKI, Dirk. *Exophonie: Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlim: Kulturverlag Kadmos, 2007.

SUGA, Keijirō. Translation, Exophony, Omniphony. In. *Yōko Tawada: voices from everywhere*. Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2007, p.21-33.

TACHIBANA, Reiko. Tawada Yōko's Ques for Exophony: Japan and Germany. In. *Yōko Tawada: voices from everywhere*. Lanham, Boulder, Nova Iorque e Londres: Lexington Books, 2007, p.153-168.

TAWADA, Yoko. *As Últimas Crianças de Tóquio*. Tradução Satomi Takano Kitahara (coord.). São Paulo: Todavia, 2023.

TAWADA, Yoko. *Polícia da Língua e Políglotas Jogadores*. Tradução Gerson Roberto Neumann, Cláudia Fernanda Pavan e Marianna Ilgenfritz Daudt. Porto Alegre: Class, 2021.

TAWADA, Yoko. *Memórias de um Urso Polar*. Tradução Gerson Roberto Neumann e Lúcia Collischonn Abreu. São Paulo: Todavia, 2019.

TAWADA, Yoko. *Überseetzungen: retrato de uma língua e outras criações*. Tradução Gerson Roberto Neumann e Mariana Ilgenfritz Daudt. Porto Alegre: Class, 2019

TAWADA, Yoko. *Wo Europa anfängt*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2019.

TAWADA, Yoko. *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2018a.

TAWADA, Yoko. *Verwandlungen: Tübinger Poetikvorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2018b. E-book.

TAWADA, Yoko. *Schwager in Bordeaux*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2016. E-book.

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

TAWADA, Yoko. Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur, [15 de março, 2014]. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A (Acesso em: 06 de setembro 2017).

TAWADA, Yoko. *Das Bad*. Tradução de Peter Pörtner. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2010.

TAWADA, Yoko. *Migrationsliteratur – Eine neue deutsche Literatur?* Berlim: Heinrich Böll Stiftung, 2009. Disponível em: https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf. Acesso em: 10 fev 2025.

TAWADA, Yoko. Ekusophonī: bōgo no soto e deru tabi (エクソフォニー: 母語の外へ出る旅). Tóquio: Iwanami Shoten, 2003.

TAWADA, Yoko. Überseesungen. [set. 2002]. Entrevistador: J. Büthe. Berlim: 2002. Entrevista concedida a Deutschlandfunk. Disponível em: <https://www.deutschlandfunk.de/ueberseesungen-100.html>. Acesso em 3 mar 2025.

TAWADA, Yoko. *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. Tradução Beatriz Perrone Moi, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

VINCENT, J. Keith. *Bringing out Roland Barthes in Tawada Yōko*. Disponível em: https://www.academia.edu/5089092/_Bringing_Out_Roland_Barthes_in_Tawada_Yoko_. Acesso em 30 jan 2025.

WRIGHT, Chantal. Writing in the ‘Grey Zone’: Exophonic Literature in Contemporary Germany. In. *GFL : German as a Foreign Language*. V. 3. Coventry: German Academic Exchange Service, 2008, p. 26-46. Disponível em <https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/74870/>. Acesso em 28 jan 2025.

YILDIZ, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2012.