

## As relações intermediáticas entre o romance *Das nackte Auge*, de Yoko Tawada, e o filme *Repulsion*, de Roman Polanski

Thaís Gonçalves Dias Porto<sup>1</sup>

Natalia Corrêa Porto Fadel Barcellos<sup>2</sup>

**Resumo:** Yoko Tawada é um dos nomes mais importantes da Literatura Contemporânea. Seu projeto literário trata das questões acerca da identidade através do processo de estranhamento. Em *Das nackte Auge* tem-se uma jovem garota vietnamita, cujo nome nunca é revelado, que, por conta de um engano, desembarca na cidade de Paris. Ela não fala francês e se vê incapaz de compreender o meio estrangeiro que a cerca. No entanto, encontra no cinema, mais especificamente nas personagens de Catherine Deneuve, um local de refúgio e identificação. Cada capítulo trata de um filme cuja narrativa progressivamente se mistura e influencia a narrativa da personagem. Já no primeiro capítulo, *Repulsion*, uma referência ao filme de Roman Polanski, pode-se perceber diversos elementos comuns à obra fílmica e de fundamental importância na construção de *Das nackte Auge*. Tal construção intermediática é apresentada com o objetivo de suscitar questões acerca do sujeito contemporâneo e seu olhar (desnudado) sobre o estranho, o estrangeiro.

**Palavras-chave:** Literatura contemporânea; cinema; identidade; intermedialidade.

**Zusammenfassung:** Yoko Tawada ist ein der wichtigsten Namen der deutschen zeitgenössischen Literatur. Ihr literarisches Projekt handelt um Identität durch Verfremdung. Im Werk "Das nackte Auge" geht es um ein junges vietnamesisches Mädchen, dessen Name nicht verraten wird. Aufgrund eines Irrtums mit dem Zug kommt sie in Paris an. Sie spricht kein Französisch und versteht die fremde Umgebung nicht, aber findet in den Filmen, und zwar in den von Catherine Deneuve gespielten Figuren, einen Ort der Zuflucht und Identifikation. Jedes Kapitel beschäftigt sich mit einem Film, dessen Erzählung die Geschichte der Hauptfigur des Romans allmählich beeinflusst. Im ersten Kapitel *Repulsion*, eine Anspielung auf den Film von Roman Polanski, kann man schon viele Elemente aus dem filmischen Werk erkennen, die wichtig für die Struktur des Romans sind. Eine solche intermediale Konstruktion wird im Roman vorgestellt, um Fragen über die Identität des Individuums der Gegenwart und seine (nackte) Sicht über die Fremde zu stellen.

**Schlüsselwörter:** Gegenwartsliteratur; Film; Identität; Intermedialität.

## INTRODUÇÃO

A relação estabelecida entre a literatura e o cinema pode ocorrer como referência, inspiração, complemento ou diferentes leituras acerca de uma mesma temática. Muitos foram os teóricos que procuraram identificar e classificar a maneira como mídias distintas podem ser mutuamente trabalhadas. Dentro da literatura contemporânea é possível notar uma tendência no estabelecimento das relações intermediáticas. Um

---

<sup>1</sup> Mestra em Estudos Literários pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. [thagporto@gmail.com](mailto:thagporto@gmail.com).

<sup>2</sup> Professora Doutora do Departamento de Letras Modernas na Área de Alemão na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) <https://orcid.org/0000-0003-3431-2224>

excelente exemplo é *Das nackte Auge* (2004), “O Olho Nu”, ainda sem tradução para a língua portuguesa, da japonesa Yoko Tawada. O livro conta a história de uma vietnamita que vive como imigrante ilegal na cidade de Paris. Cercada de um mundo completamente estranho e amedrontador, a personagem encontra refúgio nas salas dos cinemas parisienses, mais especificadamente nos filmes em que atuou a atriz francesa Catherine Deneuve, que servem como títulos dos capítulos do romance. Com o transcorrer da história, a narrativa de *Das nackte Auge* mistura-se e confunde-se com as narrativas dos filmes citados. Tal processo dá-se de forma progressiva, contudo já no primeiro capítulo é possível identificar diversos elementos do longa *Repulsion* (Repulsa ao Sexo) do diretor Roman Polanski, que permearão todo o romance, configurando-se assim como uma importante passagem para se compreender não somente a obra em questão, como também seu processo de hibridização midiática.

O presente trabalho pretende demonstrar, a partir da análise deste primeiro capítulo do romance e do longa-metragem contemplado, como tais processos intermediários, tão significativos na produção contemporânea, participam da elaboração da narrativa da obra literária, acentuando os questionamentos acerca da fragmentação da identidade e do sentimento de não pertencimento.

### **Contemporaneidade na Literatura**

Antes de classificar uma obra como contemporânea, é preciso entender a complexidade que o termo carrega. Karl Erik Schøllhammer (2010, p.9) compreende o contemporâneo como intempestivo, já que a atualidade é representada através de uma inadequação, estranheza, que torna possível o reconhecimento de zonas marginais e obscuras do presente, de modo a “quebrar sua coluna vertebral”, não podendo, assim, oferecer repouso ou conciliação, o que torna o passado perdido e o futuro utópico. Há ainda, segundo o autor (SCHØLLHAMMER, 2010, p.107-108), a ficcionalização do material vivo como “um recurso de extração de uma certa verdade”, que semeia a “dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do eu narrativo”, bem como a existência de uma “narrativa errática”, cujo ‘eu’ transita por uma geografia incerta, sem território definido.

Outro teórico que escreve sobre o tema é Suman Gupta (2012, p.36), que entende o contemporâneo como um campo vasto e determinado, uma vez que se têm intensificadas as referências e conexões entre textos literários devido à circulação cada vez mais fluida,

ágil e ampla entre idiomas e territórios. O autor (2012, p.141-142) também lembra que o termo identidade, apesar de continuar carregando o conceito convencional de identificação através de documentos oficiais, evoca a questão da identidade por meio do pertencimento a determinados grupos e pela relação entre os grupos, de forma a estabelecer tal questão não somente como um assunto político, mas também social.

Gupta ainda discute (2012, p.85) a potencialização da interferência por parte do próprio leitor na obra literária através, por exemplo, de *blogs* que escrevem sobre livros ou até mesmo as chamadas *fanfictions*, em que os fãs de obras literárias criam novas histórias inspiradas em suas narrativas prediletas. Esse tipo de construção colaborativa possibilita o desdobramento de uma obra em outras plataformas, criando o que se chama de universo expandido. Tal conceito de transmídia foi apresentado por Jenkins (2009, p.138-139) como uma das principais características da cultura de convergência, que, segundo o autor (JENKINS, 2009, p.325), “[...]representa uma mudança de paradigma – um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais[...]”. Do mesmo modo, Flávio Carneiro (2005) aponta para o discurso contemporâneo como aquele cuja produção exige a apropriação de elementos midiáticos que propiciam a aproximação entre a chamada “alta” e a “baixa” cultura, ou “cultura de massa”.

### **Literatura Alemã Contemporânea**

Além dos aspectos já mencionados, a literatura alemã contemporânea apresenta diversas particularidades. Wolfgang Emmerich (2006, p. 114) escreveu sobre o “campo amplo” dessa literatura, devido às inúmeras e cada vez mais frequentes novas publicações de novos autores, de modo a ressaltar a importância da delimitação desse território. Emmerich (2006, p.126-128) também lembra da pluralidade de cenas existentes na literatura alemã contemporânea através de quatro diferentes grupos: a geração midiática (com, por exemplo, o livro *Autopol* do autor de origem búlgara Ilija Trojanow, que se utilizou da internet para compor o romance); novos lugares onde se pode articular o discurso e informar o público (como na televisão a cabo ou nos *talkshows*); a independência feminina (através de escritoras como Judith Hermann e Jana Hensel); e, por fim, os imigrantes, mais especificamente, a literatura produzida por esses sujeitos (como o turco Aras Ören e a japonesa Yoko Tawada).

Richard Kämmerlings (2011, p.199-200) ressalta a importância do ano de dois mil e dez, quando diversos fatos mobilizaram todo o mundo e promoveram mudanças significativas para o futuro da sociedade, tais como: o lançamento do *IPad*, que modificou a forma como as pessoas consumiam música e informação; o lançamento do *Google Street View*, permitindo o acesso de qualquer sujeito a qualquer lugar do mundo dentro de sua própria casa; e, por fim, o escândalo do *Wikileaks* de Julian Assange. Desta forma, pode-se afirmar que se trata de um ano em que muito se discutiu tanto a respeito da esfera do privado e do público, como também sobre identidade, questões frequentemente abordadas na produção contemporânea. O autor ainda escreve (2011, p.18) sobre a diferença entre a *Weltliteratur* (literatura mundial), que seria *Erfahrungensatz*, ou seja, em que o aprendizado ocorre através de experiências que não necessariamente precisam ser vividas pelo leitor; e a *Gegenwartsliteratur* (literatura contemporânea), que seria *Erfahrungsdeutung*, isto é, em que a experiência deve ser vivida de modo a evidenciar a importância de sua interpretação.

Diante de todos esses autores, é possível compreender a complexidade em definir e categorizar tal literatura frente à tamanha pluralidade nesse tipo de produção. No entanto, Fadel (2012, p.51) aponta a intermedialidade como um aspecto definidor e influenciador dessa literatura. Irina Rajewsky (RAJEWSKY, 2002 *apud* PRABER, 2013, p.112) coloca a intermedialidade como um fenômeno de transposição de fronteiras entre diferentes mídias que, basicamente, divide-se em três grupos principais: a combinação de mídias (como os foto-romances de W.G. Sebald, óperas e filmes), a troca de mídia (como a adaptação fílmica de obras literárias) e, por último, as referências intermediárias, presente no romance em questão.

### **Yoko Tawada**

Tawada é japonesa, mas mora na Alemanha desde 1982, quando se mudou para Hamburgo para estudar Germanística e lá se fixou durante toda sua carreira. A autora tem recebido grande destaque não somente no meio acadêmico, como também no meio literário, com sua obra escrita e publicada tanto em alemão como em japonês. Foi convidada como escritora visitante nas universidades de Basel em 2001, de Tours em 2006, de Washington em 2008, de Stanford e Cornell em 2009, da Sorbonne em 2012 e, mais recentemente, em 2015, na Deutsches Haus da Universidade de Nova Iorque com

uma cadeira especial do DAAD em poética contemporânea.<sup>3</sup> Segundo Gamlin, a escritora japonesa é um dos nomes mais importantes da literatura contemporânea alemã:

Ela é uma extraordinária cidadã do mundo que transita facilmente entre continentes, culturas e línguas, e que, portanto, desenvolveu uma consciência intercultural impressionante exprimida através de um estilo verdadeiramente único.<sup>4</sup> (Gamlin, 2012, p. 39)

Além de romances, Tawada também escreve poesia, teatro e participa de intervenções artísticas. Isto é, ela transita não somente fisicamente entre diferentes países e continentes, mas também linguística e textualmente, entre idiomas e formas, demonstrando, assim, sua tamanha versatilidade. Tawada ganhou diversos prêmios importantes, como o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, que premia escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã, e em 2016 recebeu o prêmio Kleist de literatura alemã.

A escritora possui uma extensa produção, com 24 livros publicados em língua alemã e 30 obras publicadas em língua japonesa<sup>5</sup>. Algumas delas, tanto em alemão como em japonês, possuem tradução para o sueco, espanhol, francês e inglês, dentre elas o romance *Das Nackte Auge*.

Devido à essa bagagem multicultural, Tawada é questionada em uma sessão na Deutsches Haus da Universidade de Nova York<sup>6</sup> sobre o local onde ela de fato sente-se em casa. A autora responde que, para ela, sua casa é onde estão ela e as pessoas que ela conhece e com quem compartilha seus interesses. Sobre essa transculturalidade, Kraenzle (2005, p.14) escreve que a escritora ultrapassa a mobilidade apenas virtual, focando seu trabalho na linguagem, pois a transposição de barreiras linguísticas pode significar uma mudança mais radical do que um mero deslocamento físico. Tais deslocamentos são entendidos por Blume (2014, p.70) como uma forte marca da contemporaneidade, que resultam justamente dessa transculturalidade. Segundo a autora

---

<sup>3</sup> Informação retirada do site oficial da autora. Disponível em: [http://yokotawada.de/?page\\_id=5](http://yokotawada.de/?page_id=5). Acesso em 15 Jun 2020.

<sup>4</sup> "She is an extraordinary citizen of the world who moves effortlessly between continents, cultures, and languages, and who thus developed an impressive intercultural awareness expressed in truly unique style." (Gamlin, 2012, p. 39) [Minha tradução]

<sup>5</sup> Informação retirada do site oficial da autora: [http://yokotawada.de/?page\\_id=5](http://yokotawada.de/?page_id=5) Acesso em 15 Jun 2020.

<sup>6</sup> TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk> Acesso em: 30 Jan 2017.

(2014, p.68), muito tem se discutido na última década acerca dos conceitos de inter, multi e transculturalidade, sendo este compreendido pelo filósofo Wolfgang Welsch (1999) como uma valorização da interação, da hibridização entre culturas, que se reflete na obra literária de Tawada, uma vez que os processos de tradução cultural são amplamente tematizados pela escritora. Para Gamlin (2012, p.39), Tawada combina em seu trabalho o folclore japonês, a filologia germânica e observações de viagem, transformando-os em uma complexa reflexão sobre o ser intercultural. Gamlin ainda cita Ursula März (März, 2005 *apud* Gamlin, 2012, p.41) que, por sua vez, acredita que Tawada constrói uma espécie de cultura de linguagem (*Sprachkultur*) que proporciona uma mudança cultural (*Kulturverwandlung*), não apenas uma mera comparação entre culturas. Para Gamlin (2012, p.42), a autora emprega a língua em um prisma que refrata e modifica a forma com que se cria o significado. Esse prisma pode ser entendido também através da metáfora dos óculos criada pela própria escritora e citada por Blume: “Tawada (1996a, p. 50) fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam ‘(...) forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente’”, isto é, “a visão já não seria mais japonesa, mas sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua”. (Blume, 2014, p.65)

Frequentemente ela escreve sobre os símbolos que, a partir de seu olhar oriental, ela encontra no ocidente. Rakussa (2011, p.70) assegura que Tawada utiliza-se dessa percepção de mundo através de símbolos, de desenhos, como ponto de partida para suas reflexões em seus textos literários. Na comunicação na Deutsches Haus, Tawada diz que, ao não compreender os símbolos, começa-se a interpretar os signos da cidade, de modo que eles se transformam em um texto. Ela entende essa leitura como uma chance de olhar para as letras não somente como algo que apresenta uma informação, mas também como uma observação das coisas que se vê, fazendo com que seu cérebro comece a ler o texto que chega até os olhos.

Quando questionada em uma entrevista (Heinrich-Böll-Stiftung 2009, p.83 *apud* Kurita, 2015, p.78) sobre sua opinião a respeito da “literatura de imigrantes” na Alemanha, Tawada afirma não acreditar fazer esse tipo de texto. O que diferencia a escrita de Tawada de outros escritores imigrantes é a grande flexibilidade no seu ponto de vista, fato que possibilita a sua constante mudança de identidade, de perspectiva. Além disso, segundo Kurita (Kurita, 2015, p.79), Tawada não se interessa exatamente pela língua em si, mas sim por esse meio termo entre dois idiomas, o que lhe permite não

se caracterizar nem como uma escritora japonesa, nem como uma escritora alemã. Durante a já mencionada sessão na Deutsches Haus, Tawada afirma procurar uma língua que não existe. Segundo ela, há um enorme espaço entre o alemão e o japonês, e é justamente nessa área que ela age.

O renomado diretor de cinema alemão Wim Wenders escreveu o prefácio de um dos livros de Tawada intitulado *Wo Europa Anfängt* (em português, “onde começa a Europa”). Em um trecho do prefácio, o renomado diretor alemão afirma que a escrita de Tawada:

Não se passa em Rotenburgo, em Hamburgo ou em Tóquio. Não se trata de um livro sobre a relação “Europa” versus “Ásia” ou vice-versa. Trata-se, na verdade, de um livro que nos chega de uma terra de ninguém, onde palavras, nomes, sinais não significam mais nada. Um lugar onde tudo é colocado em questão. Onde as únicas ações que importam são as ligadas à percepção, à assimilação, ao sentimento e à conexão com a experiência em si.<sup>7</sup>

Todas essas características que tornam a escrita de Tawada tão singular estão claramente presentes em *Das Nackte Auge*, em que ela extrapola os limites da mídia fílmica e literária ao se utilizar das películas para compor a narrativa do romance.

### **Sobre a Intermidialidade**

Os processos intermediários de reordenação, reestruturação e reutilização apresentam-se, segundo Oliveira (2012, p.15-16), como uma entrada promissora para a compreensão do presente à medida em que se tem tal procedimento como um tipo de tradução que retoma a formulação de Kristeva sobre o nascimento da literatura como um “[...]mosaico de textos, de referências e criações anteriores, numa relação intertextual similar a do processo tradutório[...]

(OLIVEIRA, 2012, p.54) que “[...]pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras.” (OLIVEIRA, 2012, p.64)

É comum a associação entre o conceito de intermidialidade e adaptação. Stam problematiza essa visão apresentando diferentes concepções, tais como:

<sup>7</sup> "Its not set in Rothenburg-on-the-Tauber, not in Hamburg or Tokyo. It is not a book about "Europe" versus "Asia" or the other way around. Rather, it is a book that comes to us from a no-man's-land where words, names, signs have no meaning anymore, a place where everything is put in question, and where the only actions that count are perceiving, taking in, feeling and relating the experience of it all." (Wenders, 2002, p. XIII in. Bernofsky, 2002) [Minha tradução]

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p.27)

O autor (2008, p.21) também fala em transtextualidade, nomenclatura proposta por Kristeva, que designa tudo aquilo que coloca o texto, seja de forma explícita ou implícita, em diálogo com outros textos, além de apresentar (2008, p.29) cinco tipos de relações transtextuais que evocam o dialogismo de Genette e a intertextualidade de Kristeva. O primeiro é a intertextualidade, criadora de um “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão, cujo intertexto frequentemente não se mostra explícito, já que se assume o conhecimento prévio das referências. O segundo tipo é a paratextualidade, isto é, a relação entre a obra literária e seus paratextos, que são todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que podem tornar-se “virtualmente indistinguíveis dele.” (STAM, 2006, p.29-30) O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a metatextualidade, “[...] ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente.” (STAM, 2006, p.30). O quarto tipo é a architextualidade, “[...] ou as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto.” (STAM, 2006, p.32). Por fim, tem-se a hipertextualidade, em que se tem um hipotexto que, sob operações de seleção, ampliação, concretização ou realização, transforma, modifica, elabora ou amplia o hipertexto. (Stam, 2006, p. 33) Nesse sentido, Diniz (2005, p.44) afirma que “quanto maior e mais explícita for a hipertextualização de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor.”

Segundo Rajewsky (2005, p.43-44), os estudos intermediários, desenvolvidos na Alemanha há bastante tempo, apenas mais recentemente ganharam força nos países de língua inglesa, especialmente nos estudos interartes, devido ao crescente interesse na solução de problemas que viabilizem novas possibilidades de se pensar e mostrar a partir de diferentes perspectivas de cruzamento de mídias e hibridizações, graças ao surgimento do que se convencionou chamar de novas mídias. Apesar dos diversos termos, como multimidialidade, plurimidialidade, crosmidialidade, inframidialidade, convergência midiática, integração midiática, fusão midiática, hibridização e etc., a autora (2005, p.44) afirma que as pesquisas buscam especificar o conceito de intermidialidade através de epítetos como transformacional, discursivo, sintético, formal, transmidial, intermidialidade

ontológica ou genealógica, intermedialidade primária ou secundária, ou a chamada configuração intermedial. No entanto, isso pode representar perigo, uma vez que tais conceitos podem resultar em imprecisões e equívocos. Diante disso, Rajewsky (2005, p.45) defende uma definição mais específica do que se entende por intermedialidade, de modo a situá-la em um espectro mais amplo.

Sendo assim, Rajewsky (2005, p.46-47) diferencia três concepções de intermedialidade: A primeira tem a ver com uma abordagem entre sincronismo e diacronismo, em que a intermedialidade é compreendida como uma condição fundamental ou categoria. Já no segundo ponto a intermedialidade é entendida como uma categoria crítica para a análise concreta de configurações ou produtos midiáticos individuais e específicos. A autora (2005, p.48-49) expõe nessa segunda categoria as concepções de diferentes teóricos, que partem do conceito de dialogismo de Bakhtin e a teoria de intertextualidade de Kristeva, como Sybille Krämer, para quem a intermedialidade é uma condição epistemológica de reconhecimento midiático. Já Gaudreault e Marion compreendem que o bom entendimento de um meio implica na sua relação com outras mídias, e, portanto, para eles, a intermedialidade pode ser encontrada em qualquer processo de produto cultural. Para W.J.T. Mitchell todas as mídias são misturas de mídias, o que resulta em uma qualidade intermedial por si só, predominantemente focada na mídia (digital) atual. Tem-se, então, Jay David Bolter e Richard Grusin, que também chegam à conclusão de que toda mediação é remediação, sendo a remediação um tipo específico de relação intermedial. O terceiro e último ponto opera no nível do fenômeno analisado, de modo que a designação ou não de um fenômeno particular como intermedial depende da disciplina da abordagem proveniente, seus objetivos correspondentes e o conceito (explícito ou implícito) que constitui o meio.

A abordagem de Rajewsky (2005, p. 50-51) leva em consideração uma variedade de alcance mais abrangente dos fenômenos que se distinguem segundo suas distintas qualidades intermediais na medida em que são propostas subcategorias de intermedialidade, sendo a primeira delas um tipo segundo um senso mais restrito de transposição midiática, que se refere à maneira como o produto midiático surge a partir de uma transformação de um produto existente ou de seu substrato em outro meio. Essa categoria é guiada pela produção, concepção genética de intermedialidade em que o texto original é a fonte de um novo produto midiático, cuja formação é baseada em uma mídia específica e na obrigatoriedade do processo de transformação midial. A segunda

categoria entende a intermedialidade sob um aspecto mais limitado de combinação midiática - a dita multimídia, mixmídia e intermídia. Segundo a autora (2005, p. 52) essa categoria é determinada pela constituição da constelação midiática de um produto, que é resultado da combinação de, pelo menos, duas mídias diferentes ou da articulação de formas de mídia. Por fim, Rajewsky (2005, p.52-53) apresenta a intermedialidade vista sob a perspectiva das referências intermidiáticas. Por exemplo: referências a um filme em textos literários através de evocação ou imitações de determinadas técnicas fílmicas, tais como zoom, transições ou montagem. Nessa categoria, as referências são compreendidas como estratégias que constituem significado e que contribuem para o sentido geral do produto midiático.

Algumas dessas operações podem ser claramente identificadas no primeiro capítulo de *Das nackte Auge* intitulado *Repulsion*.

### ***Repulsion em Das nackte Auge***

O filme *Repulsion* (Repulsa ao Sexo) do diretor Roman Polanski foi lançado em 1965 e é o primeiro da chamada trilogia do apartamento, seguido por *O Bebê de Rosemary* e *O Inquilino*. Nele tem-se Carol, interpretada por Catherine Deneuve, uma imigrante belga que vive em Londres com a irmã. Ela trabalha como manicure em um salão de beleza e vê-se obrigada a passar alguns dias sozinha enquanto a irmã viaja com o namorado. É durante esse período que a jovem passa por uma profunda crise de cunho psicológico. A personagem de Deneuve é apresentada como uma jovem que sofre de algum tipo de transtorno psíquico. Ela rói as unhas, mastiga seu cabelo, coça seu braço e limpa superfícies de forma sistemática, em movimentos bruscos e repetitivos. No entanto, nem a irmã, nem as colegas de trabalho são capazes de identificar esse comportamento como um problema de saúde.

O olhar de Carol é muito significativo no filme. Ela está quase sempre olhando para o chão ou para algum ponto fixo sem pestanejar, como se seu corpo estivesse ali e seus pensamentos em outro lugar. Seu olhar é forte, penetrante, e ao mesmo tempo, distante, triste.



*Figura 1: Cena inicial do filme Repulsion.*

O filme começa com um plano detalhe em um de seus olhos. Seu olhar torna-se aflitivo com o passar dos créditos e o ritmo de uma música com batidas marcantes de um ecoante barulho metálico. A câmera vai, então, afastando-se e o olhar, antes agitado, torna-se estável, perdido, quase como o de uma pessoa morta. É mostrada uma foto de família em que Carol aparece criança e com o mesmo olhar distante. Além de evitar o contato visual com as pessoas, a personagem fala baixo, demonstrando sua insegurança, seu medo.



*Figura 2: Cena com o retrato de família no filme Repulsion.*

O longa é apresentado a partir da perspectiva de Carol. Com isso, o som percebido pela personagem faz-se muito importante na longa. São muitos os momentos em que Carol encontra-se solitária ou perdida em seus pensamentos, acompanhada por um profundo silêncio que é bruscamente interrompido por barulhos ou músicas, de modo a evidenciar o clima de tensão. Ruídos do cotidiano, como pingos de água, estalo de móveis, vento ou o próprio barulho da rua, são inseridos como elementos extremamente perturbadores para a personagem. Também as sombras são caracterizadas como assustadoras pois, para Carol, ali estão escondidos homens que a perseguem.

Juntamente com o jogo de sombras, a câmera é quase sempre posicionada de baixo para cima, na tentativa de criar uma sensação de amplitude, caracterizando o

apartamento como um lugar pouco acolhedor, contribuindo assim para a sensação de solidão da personagem em meio a um cenário macabro.



*Figura 3: Cena do corredor no filme Repulsion.*

Não só o apartamento, mas também o mundo externo vai se mostrando cada vez mais hostil e indiferente à Carol. Há uma cena de um acidente de trânsito em que todos na rua, devido à curiosidade, estão olhando para o acontecido, exceto Carol, que passa pelo lugar como se absolutamente nada de incomum houvesse.

Dessa forma, Polanski mostra de forma gradativa o desligamento da personagem do mundo real. Ela passa a ter alucinações em que é estuprada por um homem, em que as paredes do apartamento criam mãos que tentam agarrá-la e rachaduras gigantescas abrem-se diante dela. As alucinações acabam fazendo com que Carol, na tentativa de se defender dessa constante ameaça, mate os dois homens que visitam o apartamento, isto é, seu pretendente amoroso e o locador do imóvel. O primeiro tem o corpo submerso em uma banheira após ser golpeado por um castiçal na cabeça; já o segundo, tem a garganta cortada com uma navalha e o corpo colocado embaixo do sofá revirado.

Com o transcorrer do filme, o apartamento encontra-se em estado caótico: com água pelo chão, comida apodrecida pelos cantos e o cabo do telefone cortado. Carol mantém-se vestida com seu pijama esvoaçante, que poderia lhe conferir um ar quase angelical, mas que, na verdade, contribui para sua caracterização como uma pessoa que perdera completamente o controle sobre sua própria vida. Para demonstrar tal situação, tem-se uma cena em que Carol, em meio a esse cenário arruinado, aparece passando roupa com o ferro desligado da tomada enquanto cantarola uma música.

Ao final do filme, Carol é encontrada deitada embaixo da cama. Seu olhar agora é tão estático que ela parece estar morta. A última cena volta a mostrar a foto de Carol

ainda criança com o mesmo olhar distante, acompanhado pelo barulho de um relógio evidenciando, assim, sua psicopatia.



Figura 4: Cena final do filme *Repulsion*.

*Repulsion* é o capítulo que abre *Das nackte Auge*. Neste primeiro trecho do romance tem-se a personagem principal da obra, uma jovem garota vietnamita cujo nome nunca é revelado, sendo escolhida para representar seu país em uma convenção sobre o comunismo na antiga Berlim oriental. O primeiro capítulo narra desde a ida da jovem à Alemanha oriental, até seu sequestro para o lado ocidental do país e sua então fuga acidental para a capital francesa.

O primeiro parágrafo faz uma clara referência à primeira cena do filme em questão:

Um olho no filme afixado a um corpo inconsciente. Ele nada vê, pois a câmera lhe tirou seu poder de visão. O olhar da lente sem nome lambe o chão como um detetive sem gramática. Uma boneca, outra boneca, um bicho de pelúcia, um vaso, cactos, uma televisão, cabos, um cesto, a quina de um sofá, um pedaço de tapete, farelos de biscoitos, cubos de açúcar, um antigo retrato de família. Nele encontra-se uma menina olhando para cima, onde não há nada. Um dos olhos da garota cresce cada vez mais quando é focalizado, fica mais e mais borrado – agora assemelha-se a uma mancha em uma folha de papel. Quem depois poderia dizer que essa mancha uma vez fora um olho? A câmera recua lentamente. Próximo a um sofá revirado, uma escrivaninha encontra-se de ponta-cabeça. Não é possível reconstruir uma história a partir desta paisagem de ruínas. (D.N.A., p.7)<sup>8</sup>

<sup>8</sup> “Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schön die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schräg nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera trifft langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus diese Ruinenlandschaft rekonstruieren.” (D.N.A., p.7) [Minha tradução]

Tal poder da câmera de “roubar” a visão evidencia-se durante o romance como o principal processo sobre o qual a personagem irá se submeter. O narrador aqui executa uma perfeita descrição da última cena do filme, cujo olhar converge com a cena inicial do longa.

A personagem então revela que essa fora a primeira vez que viu Deneuve, estabelecendo desde aqui um vínculo quase íntimo com as personagens da atriz que, posteriormente, serão apresentadas na obra.

A questão da sedução, tão explorada no filme de Polanski, faz-se presente no capítulo quando a jovem afirma que provavelmente fora escolhida para essa viagem por passar uma impressão de ser difícil de se seduzir<sup>9</sup>, resistência semelhante à de Carol. Outro ponto referente à mesma questão, crucial na obra cinematográfica, acontece quando a jovem afirma que tanto os alemães que foram buscá-la no aeroporto, como Jörg, o homem que posteriormente irá raptá-la, olham fixamente para os botões de sua blusa, como se ela, assim como a personagem de Deneuve, despertasse um desejo sexual incontrolável.

Também depois do sequestro, já em Bochum, ocorre uma referência ao filme: “Não conseguia lembrar-me do que havia ocorrido. Quando acordei, estava deitada em um quadrado de lençol branco.” (D.N.A., p.16)<sup>10</sup>. Também Carol sofre dessa sensação de confusão mental na manhã seguinte aos “estupros”.

A descrição da casa de Jörg, ou melhor, do quarto, recriam os enquadramentos do filme, como se pode perceber nos seguintes trechos: “As esquadrias da janela pareciam estranhamente quadradas” (D.N.A., p.16)<sup>11</sup> e “a cama era grande demais em relação ao quarto, o que me fazia sentir confinada.” (D.N.A., p.18)<sup>12</sup>

Como já foi dito, um dos grandes elementos do filme é a sombra, onde, na cabeça da personagem, seus agressores se escondem. Tal característica também é lembrada no romance, bem como a referência à parede com mãos humanas que abusam de Carol:

---

<sup>9</sup> “Além disso, eu provavelmente dava a impressão de que era uma garota difícil de se deixar seduzir.” (D.N.A., p.8). “Außerdem machte ich wahrscheinlich bei den Erwachsenen den Eindruck, nicht leicht verführbar zu sein.” (D.N.A., p.8) [Minha tradução]

<sup>10</sup> “Ich konnte mich gar nicht mehr erinnern, was danach passiert war. Als ich aufwachte, lag ich auf dem Viereck eines weißen Betttuches.” (D.N.A., p.16) [Minha tradução]

<sup>11</sup> “Die Fensterrahmen wirkten seltsam viereckig.” (D.N.A., p.16) [Minha tradução]

<sup>12</sup> “Das Bett war im Verhältnis zu dem Raum viel zu groß, so dass ich mich eingeengt fühlte.” (D.N.A., p.18) [Minha tradução]

Normalmente eu não tinha medo de sombras. Mas sentia arrepios quando a sombra de um carro varria a parede do quarto. Depois que a sombra sumisse, era possível perceber a irregularidade da parede melhor do que antes. Ela se assemelhava à uma pele pubescente cheia de pequenas bolhas. Se as espremesse com as minhas unhas, cheiraria a maionese. A parede era perfeitamente quadrada, como a janela e o teto, mas poderia dar a sensação de estar mais quente, como a pele humana.” (D.N.A., p.19)<sup>13</sup>

Assim como Carol tem alucinações, a personagem narra um sonho em que ela apresenta uma fala sobre a violência do capitalismo, mas encontra dificuldade em manter a concentração, uma vez que Jörg, por razões desconhecidas, havia se transformado no travesseiro onde ela encontrava-se sentada. Surgem, então, na plateia os dois alemães que haviam ido buscá-la no aeroporto, que sobem ao palco para esfaquear Jörg, ou seja, o travesseiro, alegando que o mesmo era, na verdade um espião que “(...) queria violentá-la politicamente.” (D.N.A., p.22)<sup>14</sup>

Tal violência é demonstrada quando a personagem afirma que um homem, supostamente era Jörg, chegava à casa todas as noites e pulava sobre seu corpo, até o dia em que ela o esperou com uma tesoura, uma clara alusão aos homicídios cometidos por Carol:

Antes do homem, cujo nome provavelmente era Jörg, deitar sobre mim na cama à noite, eu segurava prontamente a tesoura contra o meu peito, lâminas fechadas e com a ponta em direção ao céu. No escuro, o homem não podia ver a tesoura. Ele pulou num só impulso sobre mim e a tesoura perfurou sua carne. Eu podia sentir as lâminas perfurando o espaço entre suas costelas. Talvez a ponta já aparecesse nas costas. Seus olhos incharam e estouraram. Então o corpo pesado caiu já sem força ao meu lado. Parecia que, por um momento, a paz reinava no recinto. Paz para o mundo: meu trabalho estava cumprido. De repente senti minhas mãos grudentas. Surpresa, percebi que em condições de baixa luminosidade, o sangue humano pode parecer preto. (D.N.A., p.24)<sup>15</sup>

<sup>13</sup> “Normalerweise hatte ich keine Angst vor Schatten. Aber als der Schatten eines Autos die Innenwand des Schlafzimmers streifte, bekam ich Schüttelfrost. Nachdem der Schatten weg war, sah man die Unebenheiten der Wand deutlicher als vorher. Sie sah aus wie eine pubertierende Haut mit unzähligen, winzigen Bläschen. Wenn ich sie mit meinem Findernägeln zerdrücken würde, würde es nach Mayonnaise riechen. Die Wand war genauso vorbildlich viereckig wie das Fenster und die Decke, aber sie konnte sich lauwarm anfühlen wie eine menschliche Haut.” (D.N.A., p.19) [Minha tradução]

<sup>14</sup> “(...) wollte dich politisch vergewaltigen.” (D.N.A., p.22) [Minha tradução]

<sup>15</sup> “Bevor ein Mann, der wahrscheinlich Jörg hieß, sich nachts auf meinen Körper legte, hielt ich bereits die Schere an meiner Brust, zusammengeklappt und mit der Spitze in Richtung Himmel. In der Dunkelheit konnte der Mann die Schere nicht sehen. Er sprang mit einem Schwung auf mich, und die Schere durchstand sein Fleisch. Ich spürte, wie die Klingen zwischen seinen Rippen nach innen ragten. Vielleicht schaute die Spitze schon aus dem Rücken heraus. Seine Augen schwollen an und

Como é possível notar, tal descrição muito se assemelha à cena em que Carol assassina o dono do apartamento onde mora. O abuso sexual, tal qual ao longa, passa a ser apresentado de forma onírica, sem que o narrador apresente qualquer distinção entre realidade ou sonho:

A carne das minhas nádegas doía, deviam ser as unhas cravadas de Jörg que ainda ardiam na minha pele. Seu corpo pesado, que eu não conseguia afastar nem um pouco, me esmagava. Estiquei meu dedo indicador e o enfiei em seu olho. Ele deu um pequeno grito, levantou-se e entrou xingando no banheiro. Eu o segui. Ele examinou seu olho vermelho no espelho. Peguei o castiçal de ferro e o golpeei na parte de trás da cabeça. Ele se ajoelhou, devagar como um acordeão contraído, e ficou abaixado. Assoprei dentro de seu ouvido para que ele inflasse como um boneco de plástico. Mal ele se levantou, me deu um chute no peito. Eu caí de costas, bati a parte de trás da cabeça na parede e colapsei. Jörg me pegou pelo tornozelo, levantou-me facilmente no ar e me segurou de cabeça para baixo. Então ele abriu os lábios da minha vulva com seus dedos e a recheou com tudo o que encontrava: a escova de dente, o barbeador elétrico, a garrafinha com colírio e o pente. Somente a tesoura de unha escorregou de suas mãos. Eu a peguei e apunhalei o peito de seu pé. (D.N.A., p.25)<sup>16</sup>

No início da citação, pode-se estabelecer uma relação direta com a cena em que Carol golpeia seu pretendente até matá-lo. No entanto, a reação de Jörg apresenta-se completamente diferente do filme e, ao mesmo tempo, semelhante quanto à temática do devaneio, já que não fica claro para o leitor se a passagem trata-se de um sonho ou de um relato.

---

platzten. Dann fiel der schwere Körper kraftlos neben mich. Es schien, als würde in dem Raum eine Weile Frieden herrschen. Der Welt den Frieden: die Arbeit war erledigt. Auf einmal merkte ich, dass meine Hände sich klebrig anfühlten. Ich stellte überrascht fest: in einer extrem lichtarmen Umgebung konnte menschliches Blut schwarz aussehen." (D.N.A., p.24) [Minha tradução]

<sup>16</sup> "Das Fleisch meiner Pobacken schmerzte, es mussten Jörgs Fingernägel sein, die noch in meinem Fleisch brannten. Sein schwerer Körper, den ich nicht einmal ein bisschen zur Seite schieben konnte, zerdrückte mich. Ich streckte meinen Zeigefinger und steckte ihn in sein Auge. Er schrie kurz auf, stand auf und ging schimpfend ins Badezimmer. Ich folge ihm. Er untersuchte sein rotes Auge im Spiegel. Ich nahm den eisernen Kerzenständer in die Hand und schlug ihn auf seinen Hinterkopf. Er kniete sich langsam nieder, wie ein Akkordeon, das sich zusammenzog, und lag zum Schluss quer auf dem Boden. Ich pustete in sein Ohr, um ihn wie eine Gummipuppe aufzublasen. Kaum war er aufgestanden, gab er mir einen Fußtritt gegen die Brust. Ich fiel rückwärts, schlug mit dem Hinterkopf gegen die Wand und brach zusammen. Jörg griff nach meinem Fußgelenk, hob es einfach hoch und hielt mich kopfüber. Dann öffnete er mit den Fingern meine Schamlippen und steckte alles hinein, was er gerade fand: die Zahnbürste, den Rasierapparat, das Fläschchen mit den Augentropfen und den Kamm. Nur die Nagelschere ließ er aus der Hand fallen. Ich schnappte sie und stach damit in seinen Spann." (D.N.A., p.25) [Minha tradução]

Tal dificuldade de discernimento entre o que foi vivido pela personagem e o que faz parte de seus devaneios, bem como a situação de confinamento e confusão mental, são pontos que se convergem nas duas obras e que se desenvolvem ao longo da trama do romance.

Em um jantar com amigos de Jörg, a personagem passa a saber da existência de uma linha de trem que liga Moscou a Paris, cujos trilhos estão a uma pequena distância da casa de Jörg. Ela passa a ouvir o trem durante a madrugada, mas não consegue vê-lo, pois só visita o local durante o dia. Até que numa noite ela decide se dirigir ao lugar e se depara com uma mulher que veste um casaco longo e ornamentos na cabeça que “pareciam extraterrestres”.<sup>17</sup> A personagem descreve-a de uma forma quase paranormal:

Ela era mais velha que eu e tinha algo de extraordinário. Sua presença até mesmo parecia mudar a consistência do ar que a envolvia. A forma clara de seus lábios mantinha-os unidos como frutas mais que maduras, e as duas extremidades às vezes mergulhavam ligeiramente como se estivessem se lembrando de um gosto amargo. A espinha da mulher descrevia uma linha direta de justiça que não dependia de nenhuma lei existente. A cada piscadela, seu corpo se dissolvia por dois segundos em microgrãos coloridos.” (D.N.A., p.36)<sup>18</sup>

Neste ponto, o leitor pode questionar se essa mulher seria também uma alucinação de uma manifestação de Deneuve decorrente da obsessão da personagem pela atriz francesa.

A mulher encontrava-se supostamente deitada sobre os trilhos e a personagem, incapaz de se comunicar para alertá-la da aproximação do trem, encontra um botão que, ao ser acionado, freia o transporte. Para se esconder das autoridades que aparecem para investigar o motivo da frenagem do trem, a jovem embarca em um vagão e encontra Ai Van, uma conterrânea que se mudara para Paris para estudar cinema e lá casou-se

<sup>17</sup> “(...) außerirdisch anmutende Dekorationen.” (D.N.A., p.36) [Minha tradução]

<sup>18</sup> “Sie war älter als ich und hatte etwas Außerordentliches an sich. Ihre Ausstrahlung schien sogar die Konsistenz der Luft, die sie umgab, zu verändern. Die klare Form ihrer Lippen hielt ihr Fleisch wie überreife Früchte zusammen, die beiden Ende verzogen sich ab und ganz leicht nach unten, als würden sie sich an einen bitteren Geschmack erinnern. Die Wirbelsäule der Frau zeichnete eine gerade Linie der Gerechtigkeit, die von keinem herkömmlichen Gesetz abhängig war. Nach jedem Blinzeln löste sich ihr Körper zwei Sekunden lang in farbige Mikrokörner auf.” (D.N.A., p.36) [Minha tradução]

com Jean, um advogado francês. O alívio da vietnamita termina quando Ai Van revela que o trem está, na verdade, indo para a capital francesa, e não para Moscou como a garota havia pensado.

O primeiro capítulo da obra, estabelece, portanto, uma clara relação com o filme *Repulsion*, tanto através das descrições que fazem com que o leitor que conhece o longa de Polanski imediatamente rememore cenas específicas do mesmo, como por meio da temática narrativa, já que em ambas as obras, as personagens sentem-se ameaçadas e confinadas.

Outros pontos que posteriormente serão trabalhados no romance também são introduzidos neste primeiro capítulo, como a questão colonizatória, uma vez que a personagem afirma que, apesar de o mapa europeu apresentar pontos cegos<sup>19</sup>, ela sabia que a França deveria estar em algum lugar ali, pois havia estudado o país em suas aulas de história: “Esse país foi nosso hóspede por um tempo e, por isso, fazia parte das minhas aulas de história. Meus avós maternos supostamente sabiam falar francês, e minha mãe e algumas de minhas amigas de escola sentiam uma saudade difusa desse país.” (D.N.A., p.13)<sup>20</sup>. Além disso, ao saber do real destino do trem, a personagem recorda-se de que, quando pequena, uma tia lhe disse que seu país era parte da França. Tal questão dialoga diretamente com um ponto crucial na temática da obra, que é a disputa entre o comunismo e o capitalismo, tanto pelo motivo que levou a jovem à Alemanha, como seu sequestro por um homem que acredita estar proporcionando-lhe liberdade.

Por fim, há a introdução à temática da comunicação através do estranhamento da jovem com a língua alemã quando, por exemplo, ela afirma que Bochum “(...) soava mais como uma tosse do que como o nome de uma cidade”<sup>21</sup> (D.N.A., p.13), que “em um país estrangeiro, até mesmo minha caligrafia parecia questionável.”<sup>22</sup> (D.N.A., p.10-11) ou com a dificuldade de comunicação em território estrangeiro, fator determinante dentro desta narrativa literária.

---

<sup>19</sup> “(...) aber die europäische Karte in meinem Kopf hatte blinde Flecken.” D.N.A., p.13 [Minha tradução]

<sup>20</sup> “Das war ein Land, das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war und deshalb im Geschichtsunterricht behandelt wurde. Meine Großeltern mütterlicherseits konnten angeblich französisch sprechen, und meine Mutter und einige meiner Schulfreundinnen hatten eine diffuse Sehnsucht nach diesem Land.” (D.N.A., p.13) [Minha tradução]

<sup>21</sup> “Er klang eher wie ein Husten und nicht wie ein Stadtname.” (D.N.A., p.13) [Minha tradução]

<sup>22</sup> “In einem fernen Land sah die eigene Handschrift unglaublich aus.” (D.N.A., p.11) [Minha tradução]

Tais pontos também serão encontrados nos próximos capítulos e, ao final do romance, constituirão um significado maior para a obra.

### Conclusão

O uso de diferentes mídias na composição de uma narrativa não é uma novidade da contemporaneidade. No entanto, torna-se uma característica muito forte da sociedade atual na medida em que cresce o acesso a diversos canais e conteúdos midiáticos. De modo geral, a obra de Tawada trabalha com o sujeito de um mundo globalizado, onde as distâncias encurtaram-se e o interior fragmentou-se. Ao utilizar-se da ficção dos filmes para enfatizar tais questões que afligem o sujeito contemporâneo, Tawada demonstra a singularidade de sua escrita ao reafirmar o poder desautomatizador da arte.

O filme, enquanto uma obra ficcional, atua dentro da narrativa do livro, que também se caracteriza como ficção. A partir dessa hibridização midiática, cria-se uma nova narrativa criada a partir do conhecimento prévio do leitor enquanto espectador dos filmes, em especial, do filme de Polanski durante o capítulo em questão. O romance completa o filme e o filme completa o romance. É possível que o leitor passe a imaginar a personagem de *Das nackte Auge* como a própria Carol, tamanha experiência transmidiática. A confusão mental e o abuso por parte de Jörg (lendo-se também como uma metáfora para a exploração capitalista) dialogam de maneira direta com a história da vietnamita que, devido ao acaso, passa a viver como uma prisioneira em Paris. Também o olhar, elemento de extrema relevância no longa, desempenha um papel crucial na obra literária já que carrega o mesmo no título: o olho nú. Tanto o leitor como a personagem vietnamita, têm seu olhar desnudado através da experimentação artística. A personagem passa a enxergar o mundo ao seu redor como uma projeção da ficção vista na grande tela.

O livro convida à reflexão em torno da questão da importância da ficção na vida do sujeito contemporâneo em meio à supermodernidade criadora de não-lugares, procurando desestabelecer a fronteira entre ficção e realidade. Afinal, o que seria a realidade? Quais são as ficções do cotidiano que o indivíduo se vê obrigado a criar? O cinema, a literatura, as artes em geral, seriam um ponto de fuga da realidade ou uma possibilidade de autoconhecimento? Tawada convida o leitor a explorar todas essas questões utilizando-se do cinema e de sua relação com a literatura, a fim de propor uma

leitura intensa e instigante de sua obra, bem como uma perspectiva frutífera para o estudo de questões interdisciplinares.

## Referências

- BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In: **Itinerários**: Araraquara, 2014.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente - Ficção brasileira no início do século xxi**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Adaptação como tradução. In: **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.19-20.
- EMMERICH, Wolfgang. **Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende**. Universität Bremen: Bremen, 2005. Disponível em <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL0606110113A/33377>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. **Die Gegenwartsliteratur in der brasilianischen Germanistik**. Freie Universität Berlin: Berlim, 2012. Disponível em [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000036558](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000036558). Acesso em 30 Jan. 2017.
- GAMLIN, Gordon. **Intercultural identity through the prism of language: Yoko Tawada's Storytellers Without Souls**. Kobe University: Kobe, 2012. Disponível em <<http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>>. Acesso em 06 Set. 2017.
- GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: The Basics**.: Nova York : Routledge, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**, 10ª Edição, Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KÄMMERLINGS, Richard. **Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2011.
- KRAENZLE, Christina. Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen. In: **Transit**, University of California, 2005.
- KURITA, Yukari. "Migrantenliteratur" in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. In: **Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität (GBG)**, nº19. Tóquio: Gakushuin University, 2015. Disponível em <<http://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/germ/05bungakukai/052ronshu-d.html>> . Acesso em 06 Set. 2017.
- PRAËR, Judith - **Der literarische Held und sein mediales alter ego**. Freiburg im Breisgau: Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, 2013. Disponível em <https://freidok.uni-freiburg.de/data/9429>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: **History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, nº 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>. Acesso em 30 Jan. 2017.
- RAKUSA, Ilma. Die Welt als Zeichen. In: **Text+Kritik**. nº 191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 30 Jan. 2017.

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAWADA, Yoko. **Das nackte Auge.** Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

WENDERS, Wim. Prefácio. In.: **Where Europe Begins.** New York: New Directions, 2002.

Site oficial de Yoko Tawada. Disponível em <[http://yokotawada.de/?page\\_id=5](http://yokotawada.de/?page_id=5)> Acesso em 15 Jun. 2020

TAWADA, Yoko. Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur, [15 de março, 2014]. Vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj\\_R1j6A](https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A). Acesso em 06 Set. 2017.

TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, [27 de fevereiro, 2015]. Deutsches Haus - University of New York. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk> Acesso em 06 Set. 2017.

**Repulsion.** Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).