

Reflexos benjaminianos na peça *Wie der Wind im Ei*, de Yoko Tawada

Eduardo Spieler¹

Resumo: O artigo busca uma aproximação da peça *Como o vento no ovo* [*Wie der Wind im Ei*], de Yoko Tawada, com os conceitos centrais da reflexão de Walter Benjamin sobre narrativa, experiência e modernidade, especialmente aqueles ligados à crise da experiência comunicável e ao declínio da figura do narrador. Partindo especialmente do ensaio “O narrador”, de Benjamin, o estudo investiga de que modo a estrutura fragmentária da peça, a ausência de um enredo linear e a justaposição de discursos heterogêneos — como as interrupções do noticiário radiofônico — encenam a crise moderna da experiência comunicável. A análise concentra-se na constelação formada pelas personagens Mulher, Poeta e Menina, entendidas não como sujeitos psicológicos individualizados, mas como figuras alegóricas que dramatizam diferentes modos de relação com a linguagem, a memória e a escrita. Nesse sentido, a peça de Tawada dialoga criticamente com o diagnóstico benjaminiano da modernidade, encenando a perda da sabedoria narrativa, a fragmentação do sujeito e a dissociação entre vivência e linguagem. *Como o vento no ovo* não apenas reflete essas questões teoricamente, mas as reinscreve formalmente no próprio tecido dramático, fazendo da escrita teatral um espaço de resistência poética diante da crise da experiência moderna.

Palavras-chave: Yoko Tawada; Walter Benjamin; teatro contemporâneo; modernidade.

Zusammenfassung: Der Artikel sucht eine Annäherung an das Theaterstück *Wie der Wind im Ei* von Yoko Tawada im Dialog mit zentralen Begriffen aus Walter Benjamins Reflexionen zu Narration, Erfahrung und Moderne. Ausgehend insbesondere von dem Essay *Der Erzähler* untersucht die Studie, inwiefern die fragmentarische Struktur des Stücks, das Fehlen einer linearen Handlung sowie die Juxtaposition heterogener Diskurse — etwa die Unterbrechungen durch Radionachrichten — die moderne Krise der mitteilbaren Erfahrung inszenieren. Die Analyse konzentriert sich auf die Konstellation der Figuren Frau, Dichter und Mädchen, die nicht als individualisierte psychologische Subjekte verstanden werden, sondern als allegorische Figuren, welche unterschiedliche Weisen der Beziehung zu Sprache, Erinnerung und Schrift dramatisieren. In diesem Sinne tritt Tawadas Stück in einen kritischen Dialog mit Benjamins Diagnose der Moderne, indem es den Verlust narrativer Weisheit, die Fragmentierung des Subjekts sowie die Entkoppelung von Erfahrung und Sprache szenisch darstellt. *Wie der Wind im Ei* reflektiert diese Fragestellungen nicht nur theoretisch, sondern schreibt sie formal in das eigene dramaturgische Gefüge ein und macht das theatrale Schreiben zu einem Raum poetischen Widerstands gegenüber der Krise der modernen Erfahrung.

Schlüsselwörter: Yoko Tawada; Walter Benjamin; zeitgenössisches Theater; Moderne.

¹ Doutorando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestre em Literatura pela UFRGS com bolsa Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduado em Licenciatura em Letras (Língua e Literatura Português-Alemão) na UFRGS. É membro do grupo de pesquisa Cosmos Littera. E-mail: eduardo.spieler@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-9998-7674.

Introdução

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

A autora escreveu cerca de 60 livros,² realizou inúmeras performances, leituras, além do texto-musical lançado com a pianista de jazz, Aki Takase, intitulado *Diagonal*, no ano de 2002. Sua obra literária foi agraciada com diversos prêmios literários, entre eles estão: o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, outorgado a escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã; a Medalha Goethe, prêmio dado pelo Instituto Goethe a estrangeiros por seu mérito no sentido de difundir a língua e a cultura alemãs; e o prêmio Kleis-Preis de literatura alemã, prêmio maior da literatura alemã, consolidando sua obra dentro da Literatura Contemporânea em língua alemã e posicionando-a ao lado de grandes escritores aos quais o prêmio foi concedido como: Anna Seghers, Bertold Brecht, Ernst Jandl, Herta Müller e Robert Musil. Desde 2012, Yoko Tawada é membro da Academia Alemã de Língua e Poesia [Akademie der deutschen Sprache und Dichtung – DASD]. No Japão, a autora também é detentora de outros 9 prêmios, entre eles o Prêmio Izumi Kyôka, em 2000, o Prêmio Itô Sei, em 2003, e o Prêmio Literário Yomiuri, em 2013.

A dimensão da carreira acadêmica e do reconhecimento advindo da comunidade científica, tanto alemã como japonesa, é importante para compreender a aproximação de sua pesquisa com sua obra literária. Afinal, um dos movimentos da poética tawadiana envolve o uso de personagens literários de outros autores, reescrita de textos literários sob novos contextos e, ainda, a inserção da teoria literária e da teoria linguística em seus textos.

Um primeiro exemplo desse movimento se mostra na peça “Sancho Pança” [Sancho Panza] (Tawada, 2013, p. 123-146). Escrita em alemão, japonês e espanhol, o texto faz referência ao personagem do romance de Miguel de Cervantes, *O engenhoso*

² Informações acessadas no site oficial da autora. Disponível em: <http://yokotawada.de/http://bio-bibliographie/>. Acesso em: 12 de dezembro de 2025.

fidalgo Dom Quixote de la Mancha (Cervantes, 1983). Em um processo permeado por intertextualidades, a autora propõe uma releitura do texto original de Cervantes em formato dramático. Logo no prólogo o leitor se depara com a descrição de personagens que, além de femininos, são zoomorfizados: Sancho Panza é uma burra e Dom Quixote é uma égua. No que diz respeito à nova generificação proposta por Tawada, o próprio Dom Quixote explica o fato de ser uma mulher: “Die Haut einer Frau ist die härteste Rüstung. Wenn man eine weibliche Haut angezogen hat, muss man sich vor nichts mehr fürchten” [“A pele de uma mulher é a armadura mais dura. Depois de colocá-la você não precisa mais ter medo de nada”] (Tawada, 2013, p. 130).

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

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

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

Trata-se da palavra “Ungeziefer”. Na metamorfose de Kafka Gregor Samsa se transforma em um verme. Em um ótimo dicionário etimológico, encontramos o significado original da palavra como “um bicho sujo”, provavelmente, “um bicho não adequado para se sacrificar”. Como verme, Samsa não poderia mais trabalhar como vendedor. Ou ainda: eu não deveria mais trabalhar. Isso significa que os débitos de seus pais deveriam ser totalmente pagos, no entanto, mais tarde, quando ele não trabalhava mais, não parecia mais ser um problema para seus pais. Como poderíamos entender isso? A história termina com a esperança de um casamento de sua irmã. Como essa seria uma imagem para o futuro? Trata-se da pergunta em minha peça de teatro, a adaptação da Metamorfose de Kafka.³

Na peça também há a presença de personagens kafkianos, como o próprio Gregor Samsa, e, em outro momento, um personagem de *O Médico Rural* (Kafka, 1999). Sobre a peça, a pesquisadora Iris Hermann (2015, p. 289) descreve que os “personagens saem de livros e fotos, eles vencem uma fisicalidade que liga intimamente como imagens escritas, imagens e até textos com experiências sensoriais físicas”⁴.

O trabalho de Tawada sobre a obra de Kafka tem sido evidente pelo menos desde a sua dissertação, na qual ela tratou, entre outras coisas, da história “*Blumfeld, um solteiro mais velho...*” [Blumfeld ein älterer Junggeselle...](Kafka, 2010). Além do trabalho sobre Kafka, também nota-se em suas leituras sobre o autor uma influência importante para Tawada: “Inspirada na leitura de Kafka feita por Walter Benjamin, ela interpreta a caixa de costura que aparece na história do campo de flores de Kafka como uma imagem poetológica, e também coloca os brinquedos (pião e bola) nessa dimensão” (Hermann, 2015). Ou seja, em seu trabalho científico Tawada analisa as imagens kafkianas para a composição de sua tese sobre brinquedos, para a qual as reflexões benjaminianas servem de base teórica.

A partir dos exemplos acima citados, intenciona-se, neste artigo, acentuar uma característica presente na obra de Tawada: a reformulação, ou o movimento de “pegar para si” aquilo que é do cânone, tanto teórico como literário, e transformar em algo que é próprio à sua poética. Seja pela incorporação de personagens de outros autores, seja pela apropriação de fragmentos textuais, Tawada os reelabora segundo uma

³ Es geht um das deutsche Wort ‘Ungeziefer’. In Kafkas Verwandlung verwandelte sich Gregor Samsa in ein Ungeziefer. In Kluges etymologischem Wörterbuch bedeutete das Wort ursprünglich ‘ein unreines Tier’, wahrscheinlich ‘ein nicht zum Opfer geeignetes Tier’. Als Ungeziefer konnte Samsa nicht mehr als Kaufmann arbeiten. Oder: Er musste nicht mehr arbeiten. Es hieß, dass er die Schulden seiner Eltern abzahlen müsse, aber später, als er nicht mehr arbeitete, ist das anscheinend kein Problem mehr für die Eltern. Wie können wir das verstehen? Die Geschichte endet mit der Hoffnung auf die Hochzeit seiner Schwester. Wie ist dieses Bild der Zukunft zu verstehen? Es geht um diese Fragen in meinem Theaterstück, das eine Adaption von Kafkas Verwandlung ist [tradução minha]. Cf: Disponível em: <https://jdz.de/de/node/137>. Acesso em: 2 de julho de 2024.

⁴ Figuren treten aus Büchern und Bildern heraus, sie gewinnen eine Körperlichkeit, die Schriftbilder, Bilder, auch Texte mit körperlich sinnlichen Erfahrungen eng verknüpft.

abordagem transcultural e transtextual, que articula textos tradicionais e formas modernas, referências orientais e técnicas ocidentais, bem como elementos antigos e novos, línguas e práticas.

Como o vento no ovo

Escrita em 1997, a peça de teatro *Como o vento no ovo* [*Wie der Wind im Ei*] (Tawada, 2013) teve sua estreia no mesmo evento do primeiro texto dramático da autora (A máscara de grou que brilha à noite [*Die Kranichmaske, die bei nacht strahlt*]): o festival Steirischer Herbst, em Graz, na Áustria.⁵

No arquivo do festival Steirischer Herbst, é possível ter acesso a um vídeo da apresentação,⁶ acompanhado pelo seguinte texto de divulgação da peça:

O segundo drama de Yoko Tawada é uma excursão elegíaca por mundos poéticos e mágicos. A peça é atmosfericamente carregada por uma tensão intangível entre fantasia e realidade, proximidade e distância. As distâncias e as lacunas já desempenhavam um papel importante na primeira peça teatral de Tawada, *Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt* [A máscara do grou que brilha à noite]. Na tradição do teatro Nô japonês, a fronteira entre a vida e a morte ocupou o centro do palco nessa peça, mas na nova peça a autora assume uma posição contrária em termos de conteúdo: é uma alegoria leve sobre a escrita como um ato de criação feminina, uma ponte asiático-europeia entre o nascimento fantástico e a experiência épica da realidade.⁷

No palco, apresentam-se quatro personagens: a Mulher [*die Frau*], uma escritora que se propõe a escrever uma autobiografia; a Menina [*das Mädchen*], uma criança de nacionalidade estrangeira; o Poeta [*der Dichter*], personagem que propõe debates sobre a escrita; e a Cunhada [*die Schwägerin*], que mantém uma relação conflituosa

⁵ A peça foi dirigida por Ernst M. Binder, iluminação por Lukas Kaltenbäck, figurino por Christina Budniewski, coreografia por Dieter Baumann, música por Wolfgang Bley-Borkowski e atuação das atrizes: Jutta Hell, Imma Sarries-Zgonc, Lucie Teisingerova e Yoko Tawada. A peça também foi encenada, posteriormente, em Frankfurt pela companhia de dança Rubato, em 1997, e em 2007, pelo ator e diretor grego Kosmas Chatziioannidis em 2007 no teatro "Landungsbrücken Frankfurt".

⁶ Disponível em: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/mediathek/28028/yoko-tawada>. Acesso em: 12 de dezembro de 2025.

⁷ *Wie der Wind im Ei, das zweite Drama der in Hamburg lebenden Japanerin Yoko Tawada, ist eine elegisch anmutende Exkursion in poetisch-magische Welten. Atmosphärisch aufgeladen wird das Stück von einer ungreifbar bleibenden Spannung zwischen Phantasie und Wirklichkeit, Nähe und Distanz. Entfernungen, Abstände spielten schon in Tawadas im steirischen herbst 93 uraufgeführten ersten Bühnenstück Die Kranichmaske die bei Nacht strahlt eine wesentliche Rolle. Stand darin in der Tradition des japanischen Nô-Theaters die Grenze zwischen Leben und Tod im Mittelpunkt, so bezieht die Autorin im neuen Stück eine inhaltliche Gegenposition: Wie der Wind im Ei ist eine leichtfüßige Allegorie über das Schreiben als weiblicher Schöpfungsakt, ein asiatisch-europäischer Brückenschlag zwischen phantastischer (Kopf-)Geburt und epischer Realitätserfahrung* [tradução minha]. Disponível em: <https://archiv.steirischerherbst.at/de/projects/3538/wie-der-wind-im-ei>. Acesso em: 12 de dezembro de 2025.

com a Mulher. Um recurso bastante comum dentro da escrita dramática de Tawada é os nomes dos personagens representarem “entidades” abstratas, mais do que sujeitos com identidade e nomes próprios. Na peça, suas falas parecem enigmáticas, metafóricas, como pistas através das quais se pode estabelecer uma ligação entre sexualidade, fertilidade e produtividade na escrita. Ovos, garrafas, folhas, papéis com manuscritos, sangue e vasos sagrados, são alguns dos objetos cênicos propostos no texto. Eles são apresentados na peça através das falas, e participam da construção poética da peça.

É importante mencionar que o enredo não é composto por um arco dramático e a peça se desenvolve apenas através das discussões e falas dos personagens. O prólogo descreve a primeira personagem, a Mulher [die Frau], personagem que está no processo de escrever uma autobiografia. Para tanto, ela se retira e vive sozinha em uma pequena casa com dois cômodos, um dos quais está vazio, e pertencia ao “[...] homem que morou lá com ela até dois anos atrás”⁸ (Tawada, 2013, p. 37). A casa, por sua vez, “[...] fica em um buraco, ao redor da casa crescem árvores subtropicais cujos galhos conversam em linguagem de sinais como mãos humanas”⁹ (Tawada, 2013, p. 37). Esse isolamento deve-se também ao fato de ela buscar por uma proteção para sua escrita: “Longe de todas as criaturas bípedes, protegido de todas as questões antropófagas, queria passar nove meses escrevendo minha autobiografia” (Tawada, 2013, p. 38).

O isolamento da Mulher é perturbado, primeiramente, pela presença da personagem Cunhada [die Schwägerin], que é anunciada no monólogo inicial, junto com os outros personagens: “Desde que construí meu ninho neste buraco verde, nunca me senti tão inquieta como hoje” e “[infelizmente], não é bem verdade que ninguém me visita. Há três pessoas que sempre podem me visitar”¹⁰ (Tawada, 2013, p. 38).

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

Algo se moveu na minha barriga, como se uma parte da minha carne quisesse se libertar de mim. Não, não era a minha barriga, mas o

⁸ *Das eine gehörte dem Mann, der bis vor zwei Jahren dort lebt* [tradução minha].

⁹ *Weit entfernt von jedem Zweibeinigen, geschützt vor jeder menschenfresserischen Frage, wollte ich neun Monate lang an meiner Autobiografie schreiben* [tradução minha].

¹⁰ *Es gibt drei Menschen, die mich immer besuchen können* [tradução minha].

jardim, que de repente abriu um novo espaço. Para quem, afinal? Eu não preciso de espaço, só de papel (Tawada, 2013, p. 38).¹¹

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

CUNHADA: Você não abre nada?

[...]

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

[...]

CUNHADA: Por que você permanece aqui?
(Tawada, 2013, p. 39-40).¹²

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

CUNHADA: A poeira deixa o chão dormente. As janelas nubladas trazem pobreza. As pessoas devem ser picadas pela luz da manhã como a carne na grelha. O sol nos recebe brilhante e quente (Tawada, 2013, p. 40).¹³

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

CUNHADA: Assim como eu sempre giro uma chave, você gira as palavras. Ao girá-las, abro as portas das casas do tesouro onde o interesse dá origem a novos interesses e os ratos a novos ratos. Mas qual porta você abre quando gira as palavras? (Tawada, 2013, p. 40).¹⁴

¹¹ *Etwas hat sich in meinem Bauch bewegt, als wollte sich ein Teil meines Fleisches von mir befreien. Nein, es war nicht mein Bauch, sondern der Garten, der plötzlich einen neuen Raum öffnete. Für wen eigentlich. Ich brauche keinen Raum, sondern nur Papier* [tradução minha].

¹² SCHWÄGERIN: *Du öffnest nichts? [...] SCHWÄGERIN: Warum ist er sonst so feige geworden? [...] SCHWÄGERIN: Warum bleibst du hier?* [tradução minha].

¹³ SCHWÄGERIN: *Der Staub macht den Boden taub. Trübe Scheiben bringen Armut. Menschen müssen von Morgenlicht gestochen werden wie das Fleisch auf dem Grill. Hell und heiß begrüßt uns die Sonne* [tradução minha].

¹⁴ SCHWÄGERIN: *So wie ich immer einen Schlüssel umdrehe, drehst du an den Worten. Durch das Drehen öffne ich die Türen der Schatzhäuser, in denen die Zinsen neue Zinsen gebären und Mäuse neue Mäuse. Welche Tür öffnest du aber, wenn du die Worte verdrehst?* [tradução minha].

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

O poeta entra na casa. A cunhada o olha de cima a baixo criticamente e sai da casa sem dizer uma palavra. O poeta olha para ela com cautela e um pouco de medo. Mas quando ele olha novamente para a mulher, seu rosto se ilumina de alegria. (Tawada, 2013, p. 40).¹⁵

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

POETA: É possível ver através de um casulo sem destruí-lo? Com palavras confusas e olhos fechados?

[...]

POETA: Sua voz treme entre duas alturas porque ainda não consegue decidir qual tom adotar: uma não é profunda o suficiente para um homem, e a outra ainda é muito grave para uma mulher. Mas não vai demorar muito para que você fale com a voz do meu amigo (Tawada, 2013, p. 41).¹⁶

O Poeta comenta o encontro com seu “amigo”, o homem que anteriormente morava naquela mesma casa. Sua ausência na casa provoca profundas mudanças na Mulher, segundo o Poeta. O debate entre os dois se aprofunda, no decorrer da peça, a respeito da questão da escrita, e destaca uma característica importante a respeito do Poeta: este já não consegue escrever. O personagem, que acaba de regressar de uma viagem, na qual encontrou o amigo mencionado, tem seu interesse voltado, não na escrita, mas na leitura da autobiografia escrita pela Mulher.

Há ainda um outro elemento importante na peça: o coro. Em uma linguagem rítmica e poética, o coro aparece cinco vezes na peça e, a cada vez, parece antecipar algo que os protagonistas ainda não sabem. O coro de Tawada, nesse texto, não opera como o coro do drama antigo, espécie de representante do autor, ou responsável por

¹⁵ *Der Dichter betritt das Haus. Die Schwägerin betrachtet ihn kritisch von oben bis unten und verlässt das Haus ohne ein Wort. Der Dichter betrachtet sie vorsichtig und etwas ängstlich. Als er aber erneut einen Blick auf die Frau wirft, strahlt sein Gesicht vor Freude* [tradução minha].

¹⁶ *DICHTER: Kann man einen Kokon, ohne ihn zu zerstören, durchschauen? [...] DICHTER: Deine Stimme zittert zwischen zwei Höhen, denn sie kann sich noch nicht entscheiden, welche Höhe sie annehmen soll: Die eine ist nicht tief genug für einen Mann, und die andere ist noch zu tief für eine Frau. Es wird aber nicht mehr lange dauern, bis du mit der Stimme meines Freundes sprichst* [tradução minha].

expressar opiniões, levantar questões sociais, ou criticar valores morais. Na verdade, ele comenta os eventos de um lugar de “conhecimento múltiplo”, antecipando a chegada da última personagem a entrar em cena: Menina [das Mädchen].

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

Ouve-se a tempestade, o vento forte e a chuva forte. As árvores dançam na escuridão como viciados em drogas. A porta se abre silenciosamente. Uma menina estranha está ali, iluminada pela lanterna (Tawada, 2013, p. 42).¹⁷

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

MULHER: Um dia, uma criança bateu à minha porta. Ela estava com a cabeça enfaixada. O curativo estava sujo e tinha uma cor vermelho-azulada semelhante à de sua pele. Você é uma menina ou um menino? A criança estava vestindo um uniforme de soldado rasgado que pendia até os calcanhares. Consegue entender o que estou lhe dizendo? Era o início de um inverno gelado. A criança estava sem sapatos e seus pés pareciam cimento. Ela cheirava a fruta podre. Dei banho na criança, vesti-a e penteei seu cabelo. Era uma menina. Os lábios da menina estavam secos e seus olhos estavam bem abertos porque ela estava com fome. Mas a menina não comeu a sopa de feijão que eu havia preparado. Ela cuspiu a sopa. Ela cuspiu o pão, os biscoitos e o macarrão. Ela não conseguia comer nada disso. O que você gostaria de comer? Você está com fome. Diga o que você quer. A menina não disse uma palavra. Ela foi até uma cesta, tirou um pedaço de fruta ovo e o mordeu, cru e sujo como estava (Tawada, 2013, p. 43).¹⁸

¹⁷ *Man hört das Gewitter, den starken Wind und den heftigen Regen. Bäume tanzen in der Finsternis wie Drogensüchtige. Die Tür öffnet sich lautlos. Ein fremdes Mädchen steht da, vom Blitzlicht beleuchtet [tradução minha].*

¹⁸ *FRAU: Eines Tages stand da ein Kind vor meiner Tür. Es hatte seinen Kopf verbunden. Der Verband war verreckt und hatte eine ähnlich rotblaue Farbe wie seine Haut. Bist du ein Mädchen oder ein Junge? Das Kind hatte eine zerrissene Soldatenuniform an, die ihm bis auf die Fersen hing. Kannst du verstehen, was ich dir sage? Es war der Anfang eines eisigen Winters. Das Kind hatte keine Schuhe an, und seine Füße waren wie aus Zement. Es roch nach faulem Obst. Ich badete das Kind, zog es an und kämmte ihm das Haar. Es war ein Mädchen. Das Mädchen hatte trockene Lippen und weit aufgerissene Augen, weil es Hunger hatte. Aber das Mädchen aß nicht die Bohnensuppe, die ich gekocht hatte. Es spuckte die Suppe aus. Es spuckte Brot, Kekse und Nudeln aus. All das konnte es nicht essen. Was möchtest du essen? Du hast Hunger. Sag, was du möchtest. Das Mädchen sprach kein Wort. Es ging zu einem Korb, holte ein Stück Eierfrucht heraus und biss hinein, roh und ungewaschen, wie sie war [tradução minha].*

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

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

O narrador de Benjamin e a constelação de personagens

Na primeira parte de “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (2023), Walter Benjamin descreve aquilo que considera a experiência moderna. O relato sobre o quão raro é o encontro de pessoas dotadas da habilidade de narrar é feito por Benjamin ao descrever a privação da faculdade de intercambiar experiências relacionado com as transformações sociais e experiências radicalmente desmoralizadas: “a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelas governantes” (Benjamin, 2023, p. 198).

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

Através de duas alegorias, a do camponês sedentário e a do marinheiro comerciante, Benjamin distingue a figura do narrador entre dois grupos que se relacionam de formas diferentes. O primeiro, o camponês, como aquele que narra sua

história sem ter saído do país, alguém que conhece sua história de sua região, suas tradições, e a partir de uma perspectiva pessoal consegue ser significativo para a narrativa da história de seu povo. O segundo, o marinheiro, é aquele que viaja, que vem de longe e narra aquilo que observou, que vivenciou. Embora o autor apresente essas duas representações, há, em sua escrita, o entendimento da importância da interpenetração desses dois tipos e seus eventuais desdobramentos na competência de narrar.

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

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

A marinha iniciou a maior manobra em nossa baía desde 1979. 57.000 soldados e 180 navios de guerra serão mobilizados por uma semana.

[...]

Apesar das esperanças cada vez menores de encontrar sobreviventes nos escombros das lojas de departamento que desabaram, as equipes de resgate colocaram câmeras e microfones em dois poços expostos para tentar localizar qualquer sinal de vida das pessoas presas. Até o

momento, 117 pessoas morreram e mais de 340 pessoas ainda estão desaparecidas, incluindo muitos jovens e crianças (Tawada, 2013, p. 42-47).¹⁹

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

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

Introduzindo nesse momento a relação dos personagens com o texto de Benjamin, começo minha análise com a personagem Menina [das Mädchen]. Sua relação com o cenário descrito na peça é feita pela Mulher. A personagem chega na casa como se ela tivesse escapado de uma zona de guerra: vestindo um "uniforme de soldado rasgado que pendia até os calcanhares", "sem sapatos", seus "pés pareciam cimento", "cheirava a frutas podres", seus "lábios estavam secos e seus olhos estavam bem abertos porque ela estava com fome". E ainda mais importante: ela não fala. Tudo que ela consegue fazer em termos linguísticos é repetir frases ditas ou copiar algo que já foi escrito. A personagem, desse modo, não é capaz de descrever seus desejos, de falar nome, de contar sua história, de recuperar sua memória. Como nos trechos da peça:

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

[...]

MULHER: Você também pode falar?!

¹⁹ RADIONACHRICHTEN: Die Marine hat das größte Manöver in unserer Bucht seit 1979 begonnen. 57000 Soldaten sowie 180 Kriegsschiffe sind eine Woche lang im Einsatz. [...] RADIONACHRICHTEN: Trotz schwindender Hoffnung, überlebende in den Trümmern des eingestürzten Kaufhaus zu finden, haben Rettungsmannschaften Kameras und Mikrofone in zwei freigelegte Schächte hinabgelassen, um möglich Lebenszeichen Verschütteter zu orten. Bisher wurden 117 Todesopfer geboren, mehr als 340 Menschen werden noch vermisst, darunter viele Jugendliche und Kinder [tradução minha].

MENINA: Você também pode falar?!

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

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

MULHER: Você poderia me dizer de onde é?

MENINA: Você poderia me dizer de onde é? (Tawada, 2013, p. 44).²⁰

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

Na Mulher, é possível ver uma narradora de sua vida, o relato da experiência vivencial do indivíduo, incluindo suas tradições, perspectivas pessoais advindas do lugar onde vive e possivelmente de um povo. O poeta não está envolvido no processo de escrita, está mais ligado ao prestígio social de ser "rotulado como poeta". Ele diz preferir ler ao invés de escrever.

POETA: Mas eu leio. Ler é minha maior paixão. Escrever, por outro lado, acho muito chato. Eu preferiria apenas ler e não escrever mais nada. Não consigo deixar de lado o rótulo de "poeta". É por isso que continuo escrevendo algumas linhas. É fácil para você porque não tem um rótulo (Tawada, 2013, p. 45).²¹

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

²⁰ Die Frau ist am Schreibtisch und schreibt. Sie ist in ihre Gedanken versunken. Auf dem Boden sitzt das Mädchen und spielt mit einem Bleistift. Das Mädchen findet ein Blatt Manuskriptpapier, betrachtet die Schriftzeichen, die darauf stehen, und schreibt sie auf einem anderen Papier ab. Bald dreht sich die Frau um. [...] FRAU: Du kannst auch sprechen?! / MÄDCHEN: Du kannst auch sprechen?! / FRAU: Oder wiederholst du nur, was ich dir sage? / MÄDCHEN: Oder wiederholst du nur, was ich dir sage? / FRAU: Kannst du mir vielleicht doch sagen, wo du herkommst? / MÄDCHEN: Kannst du mir vielleicht doch sagen, wo du herkommst? [tradução minha].

²¹ DICHTER: Aber ich lese. Das Lesen ist meine größte Leidenschaft. Das Schreiben dagegen empfinde ich als sehr langweilig. Ich möchte am liebsten nur noch lesen und nichts mehr schreiben. Ich kann mich nur nicht von der Bezeichnung „Dichter“ trennen. Deshalb schreibe ich immer wieder einige Zeilen. Du hast es leicht, da du ja gar keine Bezeichnung hat [tradução minha].

Mulher ser capaz de contar os eventos que experienciou. A sugestão que esse trecho apresenta é de que o Poeta não apenas perdeu a capacidade de escrita, mas também a memória sobre o que vivenciou.

Considerações finais

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

A Mulher, como narradora de sua própria história, encapsula a figura do camponês sedentário, cuja narrativa está enraizada em suas experiências e tradições locais. Sua escrita autobiográfica sugere uma tentativa de preservar e comunicar uma sabedoria que está em risco de desaparecer no contexto da crise moderna da transmissibilidade da experiência. A narrativa dela se torna um ato de resistência contra a efemeridade da experiência comunicável que Benjamin lamenta.

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

O texto de Tawada revela uma intersecção profunda com as alegorias de Benjamin, destacando o impacto da modernidade sobre a narrativa e a comunicação de experiências. A peça, ao incorporar notícias de rádio sobre desastres e conflitos externos, estabelece um paralelo com a observação de Benjamin sobre a transformação do mundo ético e exterior. Essas inserções de eventos caóticos e perturbadores enfatizam a desconexão entre os personagens e o mundo em que vivem, refletindo a alienação e a fragmentação da experiência moderna. A constatação de Benjamin de

que "as ações da experiência estão em baixa" é evidenciada pela representação desses eventos, que sublinham a desintegração da narrativa tradicional e da capacidade de trocar experiências significativas.

Referências

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

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

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

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Conde de Azevedo e Visconde de Castilho. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

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

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

HERMANN, Iris. **Hybride Relektüren in Yoko Tawadas Theaterstück Kafka Kaikoku**. Bamberg: Opus, 2015.

KAFKA, Franz. **[Blumfeld ein älterer Junggeselle...]**. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 2010.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Celso Cruz. São Paulo: Hedra, 2023.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

TAWADA, Yoko. **Mein kleiner Zeh war ein Wort: Theaterstücke**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2013.

TAWADA, Yoko. **Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie**. Tübingen: Konkursbuch Verlag, 2000.