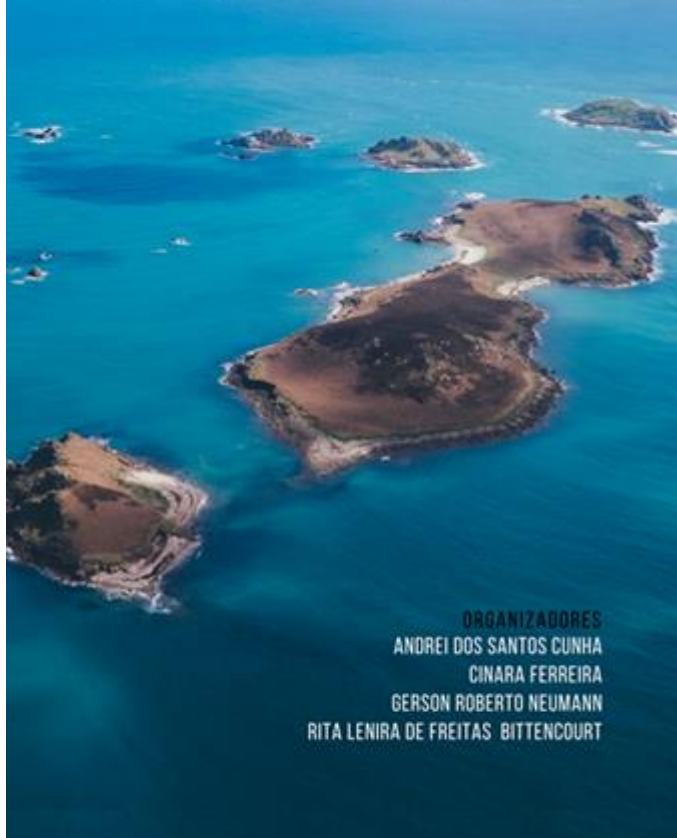


ILHAS LITERÁRIAS

ESTUDOS DE TRANSÁREA



ORGANIZADORES
ANDREI DOS SANTOS CUNHA
CINARA FERREIRA
GERSON ROBERTO NEUMANN
RITA LENIRA DE FREITAS BITTENCOURT



FICHA TÉCNICA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Letras

Sérgio de Moura Menuzzi
Diretor

Beatriz Cerisara Gil
Vice-diretora

Conselho da Editora do Instituto de Letras

Lucia Rebello | Antonio Marcos Sanseverino | Regina Zilberman
Rita Terezinha Schmidt | Ana Zandwais | Pedro de Moraes Garcez
Sérgio de Moura Menuzzi | Rosalia Angelita Neumann Garcia
José Carlos Baracat Júnior | Luiz Carlos da Silva Schwindt | Félix Bugueño Miranda

ILHAS LITERÁRIAS: ESTUDOS DE TRANSÁREA

ISBN

Organizadores

Andrei dos Santos Cunha
Cinara Ferreira
Gerson Roberto Neumann
Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Revisão

Cláudia Fernanda Pavan
Gabriel Felipe Pautz Munsberg

Diagramação e editoração eletrônica

Fernanda Bernardes

Comissão Editorial

Luciana Wrege Rassler | Filipe Róger Vuaden | Ian Alexander | Monica Stefani | Luciane da Silva Alves | Carla
Luciane Klôs Schöninger | Monique Cunha de Araújo | Fidelainy Sousa Silva | Cinara Ferreira | Gerson
Roberto Neumann | Antônio Barros de Brito Jr. | Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch |
Rita Lenira de Freitas Bittencourt | Lucia Sá Rebello | Douglas Rosa da Silva | Fernanda Bernardes | Elizamari
Rodrigues Becker | André Winter Noble | Melissa Rubio dos Santos | Ana Luiza Nunes Almeida |
Rafael Eisinger Guimarães | Elaine Indrusiak

Instituto de Letras - UFRGS
Av. Bento Gonçalves, 9500, Prédio 43221
Porto Alegre, RS - 91540-000
Fone (51) 3308-6711, Fax (51) 3308-7303
iletras@ufrgs.br - www.ufrgs.br/iletras

Autonarrativa, cinebiografia e orientalismo em *Medo e submissão*

Auto-récit, cinébiographie et orientalisme dans Stupeur et tremblements

Luciana Rassier¹

Andrei Cunha²

On se trouve quelquefois avec des étrangers de beaucoup d'esprit, qui parlent facilement & hardiment notre Langue; en conversant, ils pensent en leur Langue, & traduisent dans la nôtre, & nous regrettons souvent que les termes énergiques & singuliers qu'ils emploient ne soient point autorisés par l'usage. La conversation des étrangers (en la supposant correcte) est l'image d'une bonne traduction. L'original doit y parler notre Langue, non avec la timidité superstitieuse qu'on a pour sa Langue naturelle, mais avec une noble liberté.

Jean le Rond d'Alembert, *Observations sur l'art de traduire* (1763)

Résumé: Parmi les romans de l'écrivaine belge Amélie Nothomb, nombreux sont ceux au contenu fortement autobiographique qui mettent en avant des questions telles que les figurations identitaires, l'altérité ou encore les cultures en contact ayant trait au vécu de l'auteure. Nothomb est née au Japon, pays dont elle parle couramment la langue. *Stupeur et tremblements* (NOTHOMB, 1999), qui a reçu le prix de meilleur roman de l'Académie française, porte sur la période d'un an pendant laquelle la protagoniste belge Amélie, née au Japon, y retourne après ses études universitaires afin de travailler comme interprète au siège d'une grande entreprise à Tokyo. Ce récit est une sorte d'exercice de style qui renvoie au classicisme français, et dans lequel Nothomb utilise des éléments de la comédie théâtrale, du Bildungsroman et du récit de voyage. Le jeu établi entre le texte confessionnel et le texte fictionnel atténue les frontières du récit autobiographique. Ce roman renvoie aussi de façon implicite à une longue tradition francophone de textes orientalistes qui, depuis Loti (1888), en passant par Claudel (1927), Duras (1959), Barthes (1970) et Butor (1995), imaginent le corps européen en contact avec l'Autre japonais. En 2003, le réalisateur français Alain Corneau sort son film long-métrage homonyme. Cette œuvre audiovisuelle reprend au récit littéraire les éléments de la farce tout en y ajoutant de nouvelles couches de sens, car elle crée pour la protagoniste du film une identité qui s'éloigne de façon délibérée de la persona forgée par Nothomb dans ses fréquentes apparitions publiques — que ce soit dans les médias ou bien dans les essais photographiques faits pour les couvertures de ses livres.

Mots-clefs: japonisme, Amélie Nothomb, Alain Corneau, cinébiographie, autobiographie.

Resumo: Grande parte da obra da escritora belga Amélie Nothomb possui forte teor autobiográfico e privilegia aspectos como figurações identitárias, relações de alteridades ou contextos de culturas em contato, relacionados à sua própria experiência: a autora nasceu no Japão e fala fluentemente o japonês. *Medo e submissão* (NOTHOMB, 2001), que recebeu da Academia Francesa o prêmio de melhor romance, narra o período de um ano durante o qual a protagonista belga Amélie, nascida no Japão, retorna a esse país após seus estudos universitários para trabalhar como intérprete em uma grande empresa sediada em Tóquio. O livro é em parte um exercício estilístico nos moldes do classicismo francês, com elementos de comédia de costumes, *Bildungsroman* e narrativa de viagem. O jogo entre texto confessional e ficção problematiza a fronteira com a autobiografia. Além disso, o livro faz referência implícita a uma longa tradição francófona de textos orientalistas que, desde Loti (1888) e passando por Claudel (1927), Duras (1959), Barthes (1970), Yourcenar (1980) e Butor (1995), imaginam o corpo europeu em contato com o Outro japonês. Em 2003, o cineasta francês Alain Corneau lança o longa-metragem *Stupeur et Tremblements*. A obra audiovisual retoma os elementos farsescos do texto literário, adicionando ao trabalho da escritora novas camadas de sentido, ao criar para a Amélie do cinema uma identidade que se descola deliberadamente da persona que Nothomb apresenta em público — seja na mídia, seja nos ensaios fotográficos para as capas de seus livros.

Palavras-Chave: japonisme, Amélie Nothomb, Alain Corneau, cinebiografia, autobiografia.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela UFRGS, em regime de cotutela com a Universidade de Montpellier 3, França. Pós-doutorado pelo PPG-Letras UFRGS (2015) e pela Universidade de Rennes 2, França (2015-2016). Professora no Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras (Francês), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: <luciana.rassier2010@gmail.com>.

² Doutor em Literatura Comparada pelo PPG-Letras UFRGS. Professor do Setor de Japonês, Instituto de Letras, UFRGS. E-mail: <andrei.cunha@ufrgs.br>.

1 Repetição e variação

Na abertura do filme *Stupeur et Tremblements*, de Alain Corneau (2003), a câmera fixa, em posição frontal e em plano detalhe, mostra, sobre fundo branco, um rosto maquiado de branco, que se movimenta lentamente. Os olhos da atriz japonesa Tsuji Kaori e o pequeno retângulo vermelho sobre seus lábios levam o espectador a reconhecer nesse semblante características que um ocidental aprendeu a relacionar ao de uma gueixa³. Como se trata de um plano detalhe, do rosto vê-se na maior parte do tempo apenas o nariz e a boca. Pelo efeito de fusão entre os planos, esse rosto se apaga, à medida que aparece o rosto da atriz francesa Sylvie Testud, com o mesmo tipo de maquiagem — o que cria um contraste com seus olhos azuis e suas mechas loiras. Em plano detalhe ligeiramente mais aberto, vemos tanto seus olhos quanto seus lábios, que compõem um jogo de expressões bastante sutil, enquanto seu rosto se movimenta com lentidão. Novamente, alternam-se os dois rostos. O rosto de Tsuji Kaori, filmado em plano detalhe mais fechado, intensifica o jogo entre velar e desvelar. Seus olhos mantêm-se fechados e só são abertos ao final dos créditos, na sua terceira aparição, criando um contraste ainda mais visível entre os dois rostos diferentes.

No início desse jogo de alternância que se dá sobre fundo branco, os nomes das duas atrizes se sucedem na tela, também por efeito de fusão. Concomitantemente, o título do filme aparece em japonês⁴, na vertical, com traços brancos, contrastando com os demais créditos, em letras vermelhas dispostas na horizontal. Esse título permanece na tela até a primeira imagem do filme, enquanto que o título do filme em francês, *Stupeur et tremblements* — cujas três palavras, inicialmente sobrepostas, se diferenciam aos poucos, ocupando três linhas —, aparece e logo desaparece. O título em francês, escrito horizontalmente e em vermelho, torna-se legível ao cruzar o título em japonês, escrito em branco e verticalmente — no momento exato em que o rosto de Sylvie Testud aparece na tela e seus olhos azuis se abrem, destacados pelo branco do seu rosto e do fundo da tela.

A menção “a partir do romance de Amélie Nothomb” aparece claramente, no canto inferior direito da tela, simultaneamente ao título em língua francesa. Em seguida, a expressão “a partir do romance de” desaparece, deixando por instantes o nome da escritora sozinho da tela, como se fosse o nome de uma atriz. Nesse momento exato, o rosto de Sylvie Testud esboça um sorriso. A transição entre as palavras dos créditos é suave, com o mesmo efeito de fusão utilizado para os rostos. O nome do diretor Alain Corneau, o título japonês escrito em traços brancos e a música (as *Variações Goldberg*, de Bach) permanecem ainda alguns segundos, sobrepondo-se à primeira imagem do filme.

Passamos, assim, do paratexto (espaço inaugural dos créditos) para o *incipit* da narrativa fílmica, constituído por uma cena que não se encontra no romance de Nothomb, no qual é baseado o roteiro. A câmera mostra o jardim de um monastério zen e desloca-se lentamente em *travelling* para a direita, mostrando de perfil uma menina loira, de cabelos presos, que contempla o jardim de pedras. Em francês, a voz da narradora Amélie informa que nasceu e morou no Japão até os cinco anos de idade, e que o “exílio” que se seguiu a marcou a tal ponto que, agora adulta, ela decidiu retornar para trabalhar nesse país. Nesse momento, a imagem da menina, filmada de costas para a câmera, dá lugar, pelo efeito de fusão, à de uma

³ Na verdade, esse tipo de maquiagem aparece em muitos outros contextos no Japão — por exemplo, é a maquiagem da noiva, em cerimônias xintoístas de casamento. Um japonês não associaria necessariamente esse rosto ao de uma gueixa.

⁴ 畏れ慄いて, *Osore ononoite*. Uma tradução possível seria “tremendo (*ononoite*) com medo e submissão (*osore*)”. A expressão soa, ao mesmo tempo, menos e mais dramática em japonês do que em português. Para um japonês, ela não tem as associações espantosas que poderia ter, porque se trata apenas de uma expressão fixa, usada para designar a atitude de respeito que se deve ter em contextos religiosos ou diante de um soberano (equivalendo, de certa forma, ao “temor a Deus” do cristianismo ou ao “temor reverencial” do Direito Penal brasileiro). Essa atitude respeitosa tem, para um japonês, uma obrigatoriedade e uma exigência de seriedade muito grandes.

jovem, também de costas, sentada no mesmo lugar, com os cabelos loiros presos da mesma maneira. A seguir, a personagem de Sylvie Testud é mostrada em ângulo frontal, enquanto a voz *off* afirma estar pronta a tudo para ser reintegrada ao país do qual durante tanto tempo se sentiu, ao mesmo tempo, oriunda e forçosamente separada. Olhando para a câmera, a protagonista dirige-se ao espectador, sintetizando a narrativa que se seguirá, sobre como ela quis “tornar-se uma verdadeira japonesa”. Então, surge na tela a imagem de Tóquio, em plano geral, e, enquanto o zoom destaca, progressivamente, um grande edifício na paisagem urbana, surge uma inscrição que determina o espaço e época dos fatos que serão narrados (“Tóquio, 8 de janeiro de 1990”).

Ao não optar por uma trilha sonora japonesa, mas por música clássica europeia — as *Variações Goldberg*, de Johann Sebastian Bach (BWV 988) — o diretor Alain Corneau causa um “estranhamento” e compõe uma “paisagem sonora transcultural” específica. O cineasta cria, com um elemento essencial da linguagem cinematográfica, uma maneira sutil de “traduzir” o entrelugar cultural em que se encontra a protagonista — o que remete à reflexão de Denilson Lopes sobre as “audiotopias” cinematográficas: “é na transitividade da música entre culturas que encontramos uma das paisagens mais ricas para pensar o pertencimento de forma pós-identitária e translocal” (LOPES, 2010, p. 105). Se, em sua juventude, Corneau participou de grupos de *jazz*, como baterista autodidata, em seu processo criativo a música ocupa lugar preponderante, como ele próprio evidencia:

A música é uma das grandes diferenças entre um filme e um livro. [...] Durante a leitura, cheguei rapidamente à ideia de utilizar Bach. Pensei que ele estava no livro. Que havia no livro esse tipo de familiaridade com a transcendência que se encontra na música, bem como esse tipo de matemática que há nessas variações. Tinha certeza de que a música ia ser um diálogo, atuar na história como um contraponto. Que essa música ia lembrar o refinamento interno do Japão. Ou a ideia que dele temos. (CORNEAU em entrevista a ZUMKIR, 2007, p. 36)

As *Variações Goldberg* — assim nomeadas em homenagem ao jovem cravista Johann Gottlieb Goldberg — foram publicadas em 1741, sendo uma das composições mais executadas de Bach, e uma das obras-primas da forma “tema com variações”. A partir da ária inicial, o compositor utiliza diferentes estilos musicais, estruturando em duas partes de quinze variações um universo com grande riqueza de ritmos, harmonias e formas, cujo caráter cíclico é enfatizado pela retomada da ária como encerramento. Otto Maria Carpeaux descreve a obra da seguinte maneira:

A forma musical das variações, até então pouco desenvolvida, foi empregada por Bach nas *Variações de Goldberg* (1742), escritas para o cravista Goldberg divertir com elas um barão báltico durante suas noites de insônia [... Trata-se da] maior obra de variações em toda a literatura musical, monumento de um tema glorioso e triunfo da arte combinatória, mas cheio de *poésie pure* (CARPEAUX, 2009, p. 129).

As *Variações Goldberg* enfatizam a relação do Mesmo e do Outro, aspecto sublinhado por Marie-Laure Bardèche em seu estudo sobre o papel das repetições, a saber, “a afirmação de uma diferença constitutiva do Mesmo” (BARDECHE, 1999, p. 138). Portanto, no filme de Corneau, não se trata da utilização repetida de “certas músicas, temas ou motivos” que remete à “valorização da redundância em detrimento da densidade como elemento estético no cenário pós-moderno”, que Denilson Lopes denuncia em certos filmes (2010, p. 101).

2 Amélie, marca e máscaras

Em agosto de 2017, a escritora belga Amélie Nothomb lançou seu 26º romance, confirmando o lugar preponderante que ocupa dentre os autores de língua francesa. Além de

prestigiosos prêmios literários, atividades como a *Masterclass* que ela realizou na Biblioteca Nacional da França, em setembro de 2017, ou ainda a entronização na Real Academia de Língua e Literatura Francesas da Bélgica, em dezembro de 2015, são indicadores do reconhecimento institucional que lhe é reservado, ao passo que o grande volume de vendas e as traduções em mais de quarenta idiomas⁵ confirmam seu sucesso junto a leitores de horizontes diversos, para além das fronteiras francófonas.

Em seu discurso de acolhida a Nothomb na Academia belga, o escritor Jacques de Decker dá destaque à relação entre as narrativas ficcionais e as experiências vividas pela autora — de modo ainda mais específico, quando se trata do Japão:

Essa arte que a senhora tem, de recorrer a suas experiências pessoais e de transmutá-las em obras de arte, essa arte a senhora a tem exercido com uma mestria especial em suas evocações do país do qual se sente pelo menos tão cidadã quanto é da Bélgica: o Japão. A senhora é a mais nipônica das escritoras europeias. (DECKER, 2015, p. 6)⁶

Decker também sublinha o lançamento, em novembro de 2015, da minicolecção *Le Japon d'Amélie Nothomb*⁷ e aponta o papel fundamental na vida da escritora das experiências vividas nesse país:

Lá, a senhora vivenciou grandes experiências iniciais: o acesso à vida, à linguagem, ao amor em suas múltiplas ocorrências, suas provas de entrada na vida profissional [...] mas também seu horror à morte, e a descoberta daquele que é o valor absoluto aos seus olhos: a beleza. (DECKER, 2015, p. 6–7)

De fato, grande parte da obra de Amélie Nothomb possui forte teor autobiográfico e privilegia aspectos como figurações identitárias, relações de alteridades ou contextos de culturas em contato, relacionados à sua própria experiência: a autora nasceu no Japão e fala fluentemente o japonês. *Medo e submissão* (NOTHOMB, 1999)⁸, que recebeu da Academia Francesa o prêmio de melhor romance, narra o período de um ano durante o qual a protagonista belga Amélie, nascida no Japão, retorna a esse país após seus estudos universitários para trabalhar como intérprete em uma grande empresa sediada em Tóquio. O livro — que aborda uma série de conflitos e gafes culturais no percurso que leva a protagonista de intérprete a limpadora de banheiros —, é em parte um exercício estilístico nos moldes do classicismo francês, com elementos de comédia de costumes, *Bildungsroman* e narrativa de viagem. Por outro lado, no que tange à trama da narrativa, não se trata de um trabalho de ficção, ou de imaginação no sentido mais ortodoxo do termo. As situações do livro não foram criadas para o romance, e sim recontadas a partir da experiência pessoal da autora, conforme ela reforça reiteradamente em suas declarações.

Diferentes estudos têm abordado a questão do gênero autobiográfico na obra de Nothomb. Amanieux (2009) discute os conceitos de autobiografia, autoficção e romance autobiográfico, a fim de refletir sobre o pacto proposto pela escritora belga a seus leitores, sublinhando que o pacto romanescos prevalece nas narrativas, ao passo que o pacto autobiográfico é reforçado no epítexto (suas frequentes entrevistas e aparições na mídia).

⁵ Para cada novo romance, as vendas oscilam, desde 1999, entre 150 e 260 mil exemplares (SAUNIER, 2016); as vendas anuais de seus livros ultrapassaram 1,2 milhões de exemplares em 2007 e 500 mil exemplares em 2010 (BARON, 2011).

⁶ Com exceção de *Medo e submissão*, todas as traduções de citações estrangeiras são nossas.

⁷ Essa coleção agrupa, em formato de livro de bolso, cinco romances em que o Japão ocupa o primeiro plano. Trata-se de *Stupeur et tremblements* (1999), *Métaphysique des tubes* (2000), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007), *Les myrtilles* (2011) e *La nostalgie heureuse* (2013).

⁸ A tradução brasileira, *Medo e submissão*, foi publicada em 2001.

Trata-se de uma identidade dupla e ambígua: “a originalidade de Amélie Nothomb é certamente não encobrir o sujeito referencial com o sujeito ficcional, mas de fazê-los coexistir, seja em fusão, seja em conflito, de acordo com os dois modos de construção privilegiados da obra” (AMANIEUX, 2009, p. 229).

Assim como Amanieux, Jean-Michel Lou (2011, p.15) interessa-se pelas “atribuições do eu” e sublinha que, em entrevistas, a escritora enfatiza repetidas vezes que aquilo que narra em seus romances corresponde a fatos vividos. Para Pedro de Macedo — que, assim como Bárbara Góes (2014), analisa as imagens das capas dos romances nothombianos —, ela é uma “escritora estranha e autorreferente”, que se deixa apropriar pela mídia e dela se utiliza para ampliar a recepção de suas obras (2016, p. 62).

Dentre os elementos do epitexto, também merece análise o *site* oficial da autora⁹, cuja identidade visual remete a uma estética orientalista, tanto por seu despojamento quanto por seu código de cores — sobre um fundo branco vazio, a figura da autora vestida de preto ocupa a extremidade direita da tela, enquanto que, na parte superior da tela, levemente descentrado à esquerda, um triângulo preto invertido engloba discretos ícones do menu de navegação e aponta para o nome da autora, em letras vermelhas. A partir da aba “romances”, constata-se que a grande maioria de seus livros tem na capa fotografias da autora, em geral vestida de preto, como a vemos em suas aparições públicas.

Esse jogo entre texto confessional e ficção, que problematiza a fronteira com a autobiografia, permeia as narrativas da autora. Nessa perspectiva, também é bastante elucidativo atentarmos ao estilo adotado por Nothomb. Em *Medo e submissão*, há uma economia contida e austera, que se permite poucos voos sentimentais ou decorativos. É nesse sentido, acreditamos, que a sua prosa se aproxima de um estilo que poderíamos chamar, por falta de outra expressão, de “neoclássico”. As opções de contenção e discrição no uso de adornos estilísticos, combinadas a um cuidado com a limpidez da frase que, em algumas situações, beira o cruel, são como que uma piscada de olho ao passado clássico francês, com seu ideal de clareza e *bienséance* (“bom gosto”, “discrição”). Essas características são raramente associadas ao texto confessional, e a elegância estilizada das palavras parece sugerir um trabalho de ficção. Assim, por exemplo, quando a narradora descreve a indigna tarefa de cuidar do banheiro da empresa, ela usa um vocabulário extremamente elevado e distante (*rarissime, désormais, aussi peu reluisante, préserver son honneur*):

Il était rarissime que je parle, à ce poste qui était désormais le mien. Ce n'était pas interdit et, pourtant, une règle non écrite m'en empêchait. Bizarrement, quand on exerce une tâche aussi peu reluisante, la seule façon de préserver son honneur consiste à se taire. (NOTHOMB, 1999, p. 157)¹⁰

Outro recurso bastante utilizado pela autora é o humor e o sarcasmo para descrever situações que, caso contrário, seriam tão desagradáveis que beirariam o desconforto. Nos diversos episódios em que Amélie entra em confronto verbal com sua chefe imediata, Fubuki, os insultos que esta escolhe para ofender aquela são de tal maneira exagerados que podem ser lidos como cômicos. A agilidade com que as duas respondem uma à outra, semelhante a um pingue-pongue verbal de grande brilho e fineza, relembra o *esprit* do teatro francês do século XVIII.

Quando o tom do texto muda e a autora se permite um raro momento de sentimentalidade, a compaixão que ela sente não é por si mesma, e sim pelos outros. Assim, o

⁹ Disponível em: <<http://www.amelie-nothomb.com/>>. Acesso em: 18 out. 2017.

¹⁰ A citação foi mantida em francês, pois a linguagem é o assunto da análise. “Era raríssimo que eu falasse alguma coisa naquele meu novo posto. Não era proibido, mas uma regra não escrita me impedia. Curiosamente, quando nos desincumbimos de uma tarefa tão pouco ilustre, a única maneira de preservar a honra consiste em calar-se” (NOTHOMB, 2001, p. 119).

longo trecho (de nove páginas, p. 93–102) em que ela descreve o sombrio destino da mulher japonesa é como uma litania de desgraças que recaem sobre a personagem antagonista (Fubuki). Apesar de os sentimentos que a narradora afirma nutrir com relação a sua arqui-inimiga serem quase sempre positivos, beirando a obsessão erótica (Fubuki é descrita como belíssima, majestosa, impassível, corajosa, etc.), nesse trecho em específico, o uso da apóstrofe e da anáfora (*tu as pour devoir de... tu as pour devoir de... tu as pour devoir de...*) criam um efeito circular de ignomínias e lamentos sucessivos.

Amélie Nothomb constrói, por meio de diversos instrumentos, aquilo que Nina Cornyetz denominou, em outro contexto, de “conjunto de desempenhos” (*performative bundle*) (CORNJETZ, 2007, p. 111). A artista, seu nome, sua *persona*, são entendidos, a partir desse conceito, como um texto e como uma *performance*. Esse texto-*performance* inclui a “ficção, a poesia, os ensaios, as participações em peças e em filmes, as atividades políticas, as aparições públicas, as sessões de fotos, [etc.]” da autora. No caso de Amélie Nothomb, pode-se ainda acrescentar a esse conjunto o estilo de sua prosa, que, com sua forte componente neoclássica, cria ao mesmo tempo uma “personalidade literária” facilmente reconhecível e uma “máscara distanciadora” que explora a ambiguidade entre o ficcional e o autobiográfico.

3 A tradição orientalista francesa em *Medo e submissão*

Medo e submissão faz referência implícita a uma longa tradição francófona de textos orientalistas que, desde Loti (1888) e passando por Claudel (1927), Duras (1959), Barthes (1970), Yourcenar (1980) e Butor (1995), imaginam o corpo europeu em contato com o Outro japonês.

O Japão é uma presença fantasmagórica no imaginário europeu desde as viagens de Marco Polo e, em língua francesa, no mínimo desde que Voltaire escreveu sobre a universalidade da moral, tomando os japoneses como exemplo (BUTOR, 1995). Trata-se de um orientalismo diferente daquele definido por Said (1994 [1978]), que centrou seus estudos no uso que o imperialismo europeu fez da cultura do mundo árabe. Said descreve o orientalismo da seguinte maneira:

O orientalismo é um estilo de pensamento, baseado na distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (na maioria das vezes) “o Ocidente”. É assim que uma grande multidão de escritores, dentre os quais se encontram poetas, romancistas, filósofos, cientistas políticos, economistas e administradores imperiais, aceitaram a distinção básica entre Leste e Oeste como sendo o ponto de partida de elaboradas teorias, épicos, romances, descrições sociais e narrativas políticas relativas ao Oriente, seu povo, costumes, “mentalidade”, destino, e assim por diante. (SAID, 1994, p. 2–3)

O *japonisme* não pode ser tratado como sinônimo do orientalismo saidiano, nem da febre de *chinoiserie* que a Europa conheceu entre os séculos XV e XVIII; no entanto, ele guarda traços comuns com esses dois movimentos, e pode ser entendido como uma versão estilizada, ou, no mínimo, estetizante, dessas modalidades discursivas.

A sede de exotismo dos centros culturais europeus conheceu diferentes fases e ênfases. Após a abertura dos portos japoneses a estrangeiros, na década de 1860, o fluxo de bens e pessoas entre o Japão e a Europa, combinado à tradição orientalista, deu início a uma febre de “coisas japonesas”, com importantes consequências para a história das artes visuais, já bastante conhecidas.

No campo da literatura, a começar pela obra de Pierre Loti, houve também reflexos dessa moda. Muitas vezes, o Japão é representado pela figura da mulher exótica e submissa, que serve o homem branco e depois é descartada. O escritor orientalista e oficial da marinha francesa Pierre Loti (1850–1923) se “casou” em 1885, no porto de Nagasáqui, com uma

jovem japonesa de 18 anos, de apelido “Madame Crisântemo”, por meio de um contrato de um ano, renovável por mais um ano. Esse tipo de “casamento” era registrado na polícia e a moça podia, após a partida do estrangeiro, casar-se com um japonês. A experiência é reimaginada no romance *Madame Chrysanthème* (1888), que serviu como um dos hipotextos de *Madama Butterfly*, de Puccini (1904).

O Japão, aos poucos, passou a representar “outro Oriente”, mais distante do que o “Oriente daqui [de lá]”, quase não comprometendo “nenhum país real”, um lugar meramente de fantasia, e que podia ser usado “sem a mínima pretensão de representar ou de analisar qualquer realidade, por menor que fosse” (BARTHES, 1993 [1970], p. 9). Trata-se de um Japão “de Cocanha”, engendrado na Europa.

Paul Claudel, que ocupou o cargo de embaixador da França no Japão entre 1921 e 1928, tem um número considerável de obras nas quais a cultura japonesa ocupa um lugar importante, seja na forma de ideias, paisagens, personagens ou modelos poéticos. O seu *Cent phrases pour éventails*, de 1927 (BUTOR, 1995, p.XIII), é uma obra de tradução cultural bastante ambiciosa, que busca ir além da mera “influência literária” e se apropria da forma poética do haicai como pretexto para obras curtas e intensamente pessoais, que integram pintura, caligrafia, literatura e filosofia.

O encontro de culturas imaginado como um encontro amoroso é um dos temas centrais de *Hiroxima, meu amor* (1985 [1960]). O filme de Resnais, com roteiro de Marguerite Duras, tem uma abordagem bastante diferente do exotismo predatório de Loti, ao retratar o encontro (ou desencontro) de dois corpos fundado no respeito mútuo, entre dois iguais, em contraste com os outros relacionamentos anteriores das personagens, baseados em dominação, exploração ou sofrimento. O casal busca dar sentido e reverter situações existenciais que são fruto de traumas ocorridos no plano da política internacional, como a catástrofe de Hiroxima e o final da Segunda Grande Guerra. No entanto, o protagonista japonês de *Hiroxima, meu amor* surge como um símbolo, não como um indivíduo: ele representa a alteridade, ainda que essa alteridade seja tratada por Duras e por Resnais com mais humanidade do que representações europeias anteriores.

Marguerite Yourcenar, escritora belga de língua francesa, escreveu um longo ensaio, intitulado *Mishima ou a visão do vazio*, no qual ela procura investigar, na figura do escritor japonês Mishima Yukio, os termos por meio dos quais se pode falar em vida (e morte) do autor como parte de sua obra (YOURCENAR, 2013 [1980]). Trata-se de um texto muito original, em especial para a época em que foi escrito, mas aqui também a autora parece estar fazendo uso de um corpo japonês imaginado para falar de sua própria situação como sujeito literário europeu. O momento na história das ideias em que Yourcenar escreve seu ensaio é de reinado absoluto da separação entre pessoa civil e eu lírico — o que os franceses convencionaram chamar de “a morte do autor” (BARTHES, 1988; FOUCAULT, 1983) —, e o texto de Yourcenar se ressentia dessa limitação conceitual, mesmo quando busca, na literatura japonesa, exemplos e maneiras de superá-la.

Nothomb retoma toda essa tradição, sem exatamente retomá-la. Ela dá destaque, em *Medo e submissão*, a duas diferenças importantes em relação a seus precursores: o seu relato é autobiográfico e o seu lugar de fala inclui a cultura japonesa de maneira mais profunda, já que foi o Japão o lugar de sua infância e já que sua fala inclui a língua japonesa. Nada mais distante da ideia de “morte do autor” do que as fantasias de defenestração da Amélie-narradora: elas são uma “visão do vazio” ocasionada por fatores biográficos e sociais, muito mais palpáveis do que o vácuo niilista que Yourcenar projeta em Mishima.

Ainda assim, Nothomb faz inúmeras alusões jocosas aos estereótipos japoneses, numa linha tênue entre o discurso do observador implicado (as suas alusões a elementos culturais japoneses revelam uma compreensão bastante acima da média com relação ao estrangeiro típico que escreve sobre o Japão) e o *Japan-bashing* (de que ela é frequentemente acusada, no

contexto japonês). Como em suas declarações à mídia, alguns efeitos cômicos são obtidos com piadas de gosto bastante duvidoso; assim, por exemplo, no romance em questão, ao afirmar que Fubuki olhava para Amélie com raiva, a autora escreve: “Ela caminhou em minha direção, com Hiroxima no olho direito e Nagasáqui no esquerdo” (p. 126).

4 Tocata e fuga

Consideramos a adaptação como “um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2013, p. 45), uma criação original, de caráter palimpsestuoso e repleta de intertextualidade; uma “orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos” (STAM, 2006, p. 23). No caso mais específico da adaptação cinematográfica de narrativas literárias, rechaçamos “a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) *vis-à-vis* os romances (e o mundo literário)” (STAM, 2006, p. 20), já que esse tipo de adaptação tem “o mérito de renovar o legado literário e de reapresentá-lo a novas gerações de leitores, contribuindo, assim para a ‘sobrevida’ do texto literário, como já defendia Walter Benjamin no ensaio ‘A tarefa do tradutor’” (INDRUSIAK, 2013, p. 113). Portanto, é partindo do pressuposto de que “a adaptação envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (HUTCHEON, 2013, p. 29), que analisamos algumas das escolhas do cineasta Alain Corneau em seu longa-metragem *Stupeur et tremblements* (2003).

Tendo em vista a forte presença da *persona* de Amélie Nothomb — por exemplo, na mídia e nas capas de seus livros — no imaginário de seus leitores, é impactante a escolha da atriz Sylvie Testud para interpretar a protagonista do longa-metragem. Interrogado sobre sua escolha, Alain Corneau afirma que desde o início procurava alguém que não lembrasse a escritora (em entrevista a ZUMKIR, 2003, p. 37). A atriz, loira e de olhos claros, contrasta ainda mais com o restante do elenco, composto exclusivamente de atores japoneses, dentre os quais Tsuji Kaori (Fubuki) e Fujita Sokyū (*Monsieur Haneda*).

No filme, todos os diálogos são em japonês, ficando o emprego de língua francesa limitado à voz *off* ou *over* da protagonista¹¹. Sylvie Testud — cuja atuação lhe valeria o César de melhor atriz e o prêmio Étoile d’or — estudou esse idioma por mais de três meses e teve a presença constante de uma professora para treinar suas falas durante as filmagens. Tanto a escolha de uma atriz fisicamente diferente da escritora quanto a decisão de filmar o longa-metragem em língua estrangeira intensificam o “estranhamento”, que é um dos principais motores de *Stupeur et tremblements*, ao quebrar a expectativa do “público conhecedor”, formado por aqueles que conhecem previamente o texto adaptado (HUTCHEON, 2013). Trata-se de uma escolha importante e com um profundo efeito de diferenciação entre o filme e o livro: o romance de Amélie Nothomb, com sua foto da autora na capa e seu francês “neoclássico”, é um artefato cultural muito diferente da obra audiovisual, com sua atriz que não lembra em nada a Amélie que os fãs estão acostumados a ver na mídia, e que, além disso, fala uma língua totalmente diferente da prosa transparente que se associa em geral à autora.

Nas cenas finais do filme, depois de Amélie receber, ao som das *Variações Goldberg*, em seu apartamento europeu, um bilhete de Fubuki, cumprimentando-a pelo sucesso de seu livro de estreia, há um corte, e o plano seguinte mostra o momento em que a antagonista escreve a mensagem em japonês. A cena seguinte — que, assim como a cena inicial, não existe no romance — mostra novamente o jardim do monastério zen de Ryōanji. Novo corte, o rosto de Fubuki é enquadrado em primeiríssimo plano. A seu lado, aparece o rosto de Amélie, também adulta. Yves-Antoine Clemenn interpreta essa cena como um gesto de

¹¹ Já no romance, escrito em francês, não há trechos em língua japonesa, mas alguns elementos são comentados de maneira pontual, notadamente ideogramas relativos a nomes. Algumas piadas “secretas” exigem um mínimo conhecimento de japonês para serem compreendidas, como o nome da personagem *Monsieur Shiranai* (“Senhor Sei Lá”).

“reconciliação cultural” (2010, p. 62). Amélie e Fubuki, agora meninas, estão sentadas lado a lado, contemplando o jardim zen. Após um novo corte, a câmera desloca-se lentamente em *travelling* para a esquerda até centralizar a imagem inicial do filme, uma pedra do jardim. Então, a imagem torna-se um desenho de características orientais, o que Yves-Antoine Clemenn considera como uma marca do caráter ficcional narrativa (2010, p. 67).

Se o caráter autobiográfico das narrativas de Amélie Nothomb é reforçado através de elementos paratextuais e das tramas desenvolvidas, a intertextualidade de sua escrita — tanto no que diz respeito ao estilo quanto à tradição orientalista na literatura francesa — reforça a elaboração ficcional. A escritora belga rechaça modelos e limites bem definidos, criando em sua obra um movimento constante, um entrelugar identitário, cultural e literário.

Alain Corneau, em seu longa-metragem *Stupeur et tremblements*, traduz, através de recursos da linguagem cinematográfica, o entrelugar cultural da autora e também da protagonista, como vimos com a análise do espaço inaugural dos créditos iniciais, e das cenas de *incipit* e de *excipit*. O início e o fim do filme criam uma circularidade baseada na diferença que constitui o Mesmo. Os rostos das duas atrizes e os títulos bilíngues enfatizam que a identidade, ainda mais em contexto de culturas em contato, não é uma essência, mas um processo em constante reatualização.

O diálogo entre as obras de Nothomb e de Corneau reflete esse percurso espiralado e remete ao princípio estético das variações, que a própria escritora evoca, em entrevista concedida a Ferenc Tóth, ao falar sobre a recorrência de temas como o Japão, em sua obra:

o sentido não se cria em um único livro. É como o princípio musical da variação. São necessárias muitas variações para esgotar um tema. Consideremos que cada romance – meus romances são pequenos – cada romance é um pouco uma variação de um tema. Mas não bastaria! São necessárias outras variações para chegar ao fim desse tema. (TÓTH, 2010, p. 99)

Essa movência, essa dissolução de fronteiras entre gêneros e mídias, tão característica do pós-modernismo, é um dos elementos que torna contemporâneos o romance e o filme analisados, mais de quinze anos após seu lançamento. A repetição mescla o prazer do conhecido e a surpresa do desconhecido, como nas *Variações Goldberg* que servem de paisagem musical ao filme.

Referências:

- AMANIEUX, Laureline. *Le récit siamois, identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*. Paris: Albin Michel, 2009.
- BARDÈCHE, Marie-Laure. *Le principe de répétition — littérature et modernité*. Paris: Harmattan, 1999.
- BARON, Clémentine. *Les plus gros vendeurs de livres de l'année 2011*. Disponível em: <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20120119.OBS9280/les-plus-gros-vendeurs-de-livres-de-l-annee-2011.html>>. Acesso em: 26 set. 2017.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65–70.
- _____. *L'Empire des Signes*. Genebra: Skira, 1993 [1970].
- BUTOR, Butor. *Le Japon depuis la France: un rêve à l'ancre*. Paris: Hatier, 1995.
- CARPEAUX, Otto. **O Livro de Ouro da História da Música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.
- CLEMENN, Yves-Antoine. *Stupeur et tremblements: la lecture du cinéma*. In: LEHMAN, Will; GRIEB, Margit (Org.). **Cultural perspectives on Film, Literature and Language: Selected Proceedings of the 19th Southeast Conference on Foreign Languages, Literatures and Films**. Boca Raton: Brown Walker, 2010. p. 57-67.

CORNYETZ, Nina. *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature: polygraphic desire*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2007.

D'ALEMBERT, Jean. *Observations sur l'art de traduire* (1763). In: **French Translators, 1600–1800: an online anthology of prefaces and criticism**. Disponível em: <http://scholarworks.umass.edu/french_translators/1>. Acesso em: 17 set. 2017.

DECKER, Jacques. *Réception d'Amélie Nothomb. Séance publique du 19 décembre 2015*. Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2015. Disponível em: <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/discoursreception/dedecker19122015.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2017.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima, mon amour*. Paris: Folio, 1985 [1960].

FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur?* *Revue de Psychanalyse Littoral*, Paris, n. 9, p. 3-37. jun. 1983.

GÓES, Bárbara. **Literatura, cinema e paratextualidade: aspectos identitários em *Stupeur et tremblements***. 2014. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) -- Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2014.

HIROXIMA, meu Amor (Título original: *Hiroshima, mon Amour*). Direção de Alain Resnais. Produção de Anatole Dauman. Roteiro de Marguerite Duras. 1959. 1 filme (90 min), son., P&B.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EdUFSC, 2013.

INDRUSIAK, Elaine. Adaptação cinematográfica: revitalizando o legado literário em polissistemas culturais convergentes. In: BITTENCOURT, Rita Lenira; SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). **Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. p. 111–117.

LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, A.; LOPES, D. (Org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos-Unochapecó, 2010. p. 91-108.

LOTI, Pierre. *Madame Chrysanthème*. Paris: Calmann Lévy, 1888.

LOU, Jean-Michel. *Le Japon d'Amélie Nothomb*. Paris: Harmattan, 2011.

MACEDO, Pedro. **Defenestração: deslocamento e identidade na obra de Amélie Nothomb**. 2016. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Programa de Pós-Graduação em teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UNB), Brasília, 2016.

NOTHOMB, Amélie. **Medo e submissão**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel, 1999.

_____. *Amelie-Nothomb.com*. Disponível em: <<http://www.amelie-nothomb.com/>>. Acesso em: 18 out. 2017.

SAID, Edward. *Orientalism: with a new afterword*. Nova Iorque: Random House, 1994 [1978].

SAUNIER, Émilie. *Amélie Nothomb, histoire d'un succès total*. Disponível em: <https://www.scienceshumaines.com/amelie-nothomb-histoire-d-un-succes-total_fr_35700.html>. Acesso em: 26 set. 2017.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STUPEUR et Tremblements. Direção de Alain Corneau. Produção de Alain Sarde e Christine Gozlan. Roteiro de Alain Corneau, baseado no romance de Amélie Nothomb. 2003. 1 filme (107 min), son., color.

TÓTH, Ferenc. *Le Japon et l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb*. Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes, 2010.

YOURCENAR, Marguerite. **Mishima ou a visão do vazio**. Tradução de Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2013 [1980].

ZUMKIR, Michel. *Amélie Nothomb de A à Z — portrait d'un monstre littéraire*. Bruxelas: Le Grand Miroir, 2003.