

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

**BÁRBARA FRAGA GÓES**

**LITERATURA, CINEMA E PARATEXTUALIDADE: ASPECTOS  
IDENTITÁRIOS EM *STUPEUR ET TREMBLEMENTS***

Florianópolis  
2014



**Bárbara Fraga Góes**

**LITERATURA, CINEMA E PARATEXTUALIDADE:  
ASPECTOS IDENTITÁRIOS EM *STUPEUR ET TREMBLEMENTS***

Dissertação apresentado ao Programa de  
Pós-Graduação em Estudos da Tradução  
para a obtenção do Grau de Mestre em  
Estudos da Tradução pela Universidade  
Federal de Santa Catarina  
Orientadora: Prof. <sup>a</sup> Dr <sup>a</sup> Luciana Rassier

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Góes, Bárbara Fraga  
LITERATURA, CINEMA E PARATEXTUALIDADE: ASPECTOS  
IDENTITÁRIOS EM STUPEUR ET TREMBLEMENTS / Bárbara Fraga  
Góes ; orientadora, Luciana Rassier - Florianópolis, SC,  
2014.  
115 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. tradução interlinguagens. 3.  
literatura e cinema. 4. identidade. 5. paratextos. I.  
Rassier, Luciana . II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.  
III. Título.

Bárbara Fraga Góes

**LITERATURA, CINEMA E PARATEXTUALIDADE: ASPECTOS  
IDENTITÁRIOS EM *STUPEUR ET TREMBLEMENTS***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Local, 09 de julho de 2014.

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréia Guerini  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**



## AGRADECIMENTOS

À família e amigos, pela força, amor e torcida para que este trabalho fosse realizado.

Aos colegas que encontrei ao longo da jornada com quem pude trocar informações e experiências. Dentre eles, Ana Luíza B. Borja, Daiana do Amaral Jeremias, Daniel Josephy Hernandez, Davi Gonçalves, Mayara Matsu Marinho, Karla Giane Cruz Vigghi, Roseni Lourenço, Luis Felipe Cunha e Zoya Sidorovskaya.

À minha orientadora, prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luciana Rassier, com quem pude dividir muitas experiências no âmbito acadêmico-profissional que também me proporcionaram crescimento pessoal.

As contribuições da banca de qualificação e de defesa, pela atenção e carinho nas sugestões dos professores: Dr<sup>a</sup> Claudia Borges de Faveri, Dr. Ronaldo Lima e Dr. João Manuel dos Santos Cunha, que contribuíram enormemente com o desenvolvimento deste projeto.

As contribuições do professor Marc Charron e à École de Traduction et d'Interprétation d'Ottawa.

Ao Programa Futuros Líderes das Américas do governo do Canadá.

Aos professores e a toda a equipe de suporte do programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução desta Universidade que proporcionou diversas oportunidades de aprendizado e crescimento acadêmico e profissional.

À CAPES por tornar possível esta formação através da concessão da bolsa de mestrado.





*Bárbaros são os que creem que os outros, a sua volta, são bárbaros. Todos os homens são iguais, mas nem todos o sabem; alguns se creem superiores aos outros, e é precisamente nisso que são inferiores; portanto, nem todos os homens são iguais.*

(TODOROV, Nós e os Outros – A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana)



## RESUMO

No campo de estudos da tradução se traduz ou adapta-se para diferentes línguas e esferas da sociedade, e naturalmente surge a questão a respeito dos aspectos da identidade que a obra carrega. No caso das adaptações para diferentes mídias como literatura e o cinema, que é o caso desta pesquisa, a pergunta merece um método de reflexão mais complexo. Portanto, no que se trata de adaptação, este estudo nos guia para reflexões a cerca destas práticas de adaptação observadas por Linda Hutcheon (2011) e das teorias de paratexto de Gérard Genette (2009).

O *corpus* constitui-se do romance *Stupeur et Tremblements* (1999) de Amélie Nothomb, do filme homônimo (2003) de Alain Corneau e de diferentes paratextos selecionados. Foi analisada a temática da identidade dos personagens, leitmotiv da obra. A questão identitária foi explorada no romance através da análise de diferentes trechos; no filme, homônimo, são as características próprias da adaptação que ilustram o tema, averiguando-o em comparação com a imagem criada pelo livro; e por último as capas, contracapas e outros elementos paratextuais são analisados de acordo com modalidade a que pertencem resgatando assim o motivo inicial proposto no romance.

As comparações feitas entre estas mídias prova que existem correspondências, mesmo que isso se dê através de diferentes efeitos e assim fica estabelecido o diálogo interdisciplinar. Esta abordagem torna-se importante à medida que une diferentes áreas do conhecimento, contribuindo para estudos nas disciplinas de literatura, cinema e artes visuais.

**Palavras-chave:** tradução interlinguagens, literatura e cinema, adaptação, paratextos, identidades



## ABSTRACT

In the field of translation studies one has to adapt into different languages and different contexts; and the question that appears, of course, is related to the aspects on the source culture and the target culture. In the case of adaptations into different media, as literature into cinema, the question needs naturally a specific treatment. Though, this research goes to do reflections about these practices of adaptation perceive by Linda Hutcheon (2009) and the theory of paratext by Gérard Genette (2009).

The *corpus* is basically the novel *Stupeur et Tremblements* (1999) by Amélie Nothomb, the homonymous movie (2003) by Alain Corneau and the selected paratexts. It was analysed the theme of figure's identity, *leitmotiv* of the work. The identitary tag was explored in the novel over the analysis of extracts; in the movie, homonymous, the features from the adaptation exemplify the theme, to find out comparing with the book's image; finally, covers, back cover, paratextual elements are analysed by modality to rescue the initial motivation propose in the novel.

The comparisons between media attest that correspondence exists, even that it is by different effects and then, we stablish the interdisciplinary dialogue. This approach became important when it link different domains of science, what contribute to the studies in areas like literature, cinema and visual arts.

**Key words:** interlanguage translation, literature and cinema, adaptation, paratexts, identities



## RESUMÉ

Dans le domaine de la traductologie, on traduit ou on adapte dans des langues et sphères diverses et naturellement on se pose la question à propos des aspects d'identité de la culture de départ et celle d'arrivée. Dans le cas des adaptations dans des différents médias comme par exemple l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma, la question a une nature qui demande une méthode de réflexion particulière. Pourtant, au sujet des adaptations, cette étude mène à des réflexions sur des pratiques d'adaptation étudiés par Linda Hutcheon (2011) et la théorie des paratextes de Gérard Genette (2009).

Le *corpus* est constitué du roman *Stupeur et Tremblements* (1999) d'Amélie Nothomb, du film homonyme (2003) d'Alain Corneau et des différents paratextes qui ont été sélectionnés. L'analyse porte sur la thématique de l'identité des personnages, leitmotiv de l'oeuvre. La question identitaire a été exploitée dans le roman à travers l'analyse des différents extraits ; dans le film, homonyme, il s'agit des caractéristiques de l'adaptation qui illustrent le thème, on les examine en comparaison avec l'image créé par le livre ; et, finalement, les couvertures, les quatrièmes de couvertures, les éléments paratextuels, etc, ont été examinés selon la modalité dont ils appartiennent. Comme cela il est possible de dégager le motif initial proposé dans le roman.

La comparaison entre ces médias prouve qu'il y a des correspondances, même si parfois cela se donne à travers des différents effets, et alors, il est possible d'établir un dialogue interdisciplinaire. Cette approche devient importante dans le sens d'unir les divers champs de connaissance, ce qui contribue aux études dans des disciplines de littérature, cinéma et arts visuels.

**Mots-clés** : traduction interlangue, littérature et cinéma, adaptation, paratextes, identités





## Lista de Figuras

Figura 1: Capa <i>Stupeur et Tremblements</i> , 1999.....	81
Figura 2: Contracapa <i>Stupeur et Tremblements</i> , 1999.....	84
Figura 3: Capa <i>Stupeur et Tremblements</i> , 2011.....	86
Figura 4: Contracapa <i>Stupeur et Tremblements</i> , 2011.....	87
Figura 5: Sobrecapa de <i>Stupeur et Tremblements</i> , 2011.....	88
Figura 6: Sobrecapa (contracapa <i>Stupeur et Tremblements</i> ), 2011.....	90
Figura 7: Página de <i>Stupeur et Tremblements</i> , 2011.....	91
Figura 8: Capa <i>Medo e Submissão</i> , 2001.....	93
Figura 9: <i>Kanagawa oki nami ura (Great Wave)</i> , 1831.....	97
Figura 10: Contracapa <i>Medo e Submissão</i> , 2001.....	99
Figura 11: Aba 1, <i>Medo e Submissão</i> , 2001.....	100
Figura 12: Aba 2, <i>Medo e Submissão</i> , 2001.....	102
Figura 13: Capa <i>Fear and Trembling</i> , 2002.....	104
Figura 14: Capa <i>Fear and Trembling</i> , 2004.....	106
Figura 15: Capa <i>Ni d'Ève ni d'Adam</i> , 2007.....	109
Figura 16: Contracapa <i>Ni d'Ève ni d'Adam</i> , 2007.....	111
Figura 17: Capa do DVD, versão canadense, 2003.....	113
Figura 18: Capa do DVD, Estados Unidos da América, 2003.....	114
Figura 19: Contracapa DVD, versão canadense, 2003.....	116



# Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>21</b>
<b>1. Identidade da protagonista Amélie.....</b>	<b>27</b>
1.1 Amélie: autora e personagem.....	27
1.2 Stupeur et Tremblements: romance de embates culturais.....	33
1.3 Ni d'Ève ni d'Adam: outro olhar sobre Amélie, a mesma estrangeira .....	48
<b>2. Stupeur et Tremblements, a adaptação de Alain Corneau.....</b>	<b>59</b>
2.1 Matéria sonora.....	66
2.1.1 A voz de Amélie materializada.....	68
2.2 Conflitos entre Amélie e Fubuki.....	71
2.3 Deslocamento de Furyo, intertextualidade fílmica.....	72
2.4 O espaço fílmico.....	75
<b>3. Paratextualidade de Stupeur et Tremblements.....</b>	<b>77</b>
3.1. Identidade visual e os aspectos identitários nos paratextos.....	77
3.1.1 Livro Stupeur et Tremblements (1999).....	80
3.1.2 Reedição Stupeur et Tremblements (versão 2011).....	85
3.1.3 Les Myrtilles (versão 2011).....	91
3.1.4 Versão brasileira: Medo e Submissão (2001).....	93
3.1.5. Orelhas de Medo e Submissão (1999).....	99
3.1.6 Fear and Trembling (2002).....	103
3.1.6.1 Fear and Trembling (2004).....	106
3.1.7. Ni d'Ève ni d'Adam.....	107
3.2 Capas dos DVDS.....	113
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>119</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>123</b>

<b>Anexos:</b> .....	<b>129</b>
Anexo 1: Texto da orelha de Medo e Submissão (aba 1).....	129
Anexo 2: Texto da orelha de Medo e Submissão (aba 2).....	130

## Introdução

Neste trabalho aborda-se a literatura e o cinema, de modo a relacionar estas duas importantes artes, considerando as suas características distintivas. Desde o surgimento do cinematógrafo (1895), a literatura e o cinema articulam-se de maneira a dar continuidade ao ofício de “contar estórias” e, no caso do cinema, mostrá-las. Assim sendo, surge a necessidade de um estudo que relacione as artes, de maneira a entendê-las não em uma relação de superioridade/inferioridade, mas um campo fértil, no qual prosperem muitos diálogos. Até os dias atuais, em determinados meios, ainda perdura o conhecido conceito de que o cinema é a sétima arte, na qual se reúnem todas as outras. Longe de ser um “resumo” de todas as outras formas de expressão, o cinema é uma delas, que exige diversos modos de engajamento do espectador. Esta reflexão torna-se ainda mais significativa quando se trata de adaptações de livros para o cinema. Esta prática envolve a recepção de mais de um tipo de audiência, a que já conhece a obra adaptada e por isso cria expectativas com relação à adaptação e a “nova” audiência que é conquistada distintamente da primeira. A necessidade de que os dois produtos, a obra adaptada e a adaptação, estejam ligados é um importante fator que implica diversos ajustes na criação fílmica. A este respeito a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2011) mostra os diferentes efeitos e impactos sobre o consumidor destas mídias. Afora a recepção de obras adaptadas, Hutcheon argumenta que elas não estão subordinadas às obras originárias e nem tão pouco são derivativas ou secundárias. À luz dessa concepção, levando em consideração que a teoria da adaptação implica um processo de criação e o seu estudo é de extremo valor não apenas para a confecção de um discurso especializado, mas para a compreensão das obras na sua rede paratextual.

Buscando entender e estabelecer essa rede, este estudo apresenta uma análise dividida em três grandes capítulos, no primeiro, **1. “Identidade da Protagonista Amélie”**, são abordadas as características e análises do ponto de vista identitário relacionadas ao livro *Stupeur et Tremblements* (1999) de Amélie Nothomb; no capítulo dois, **2. “*Stupeur et Tremblements*, a adaptação de Alain Corneau”**, são contempladas as questões relativas ao filme, homônimo, de Alain Corneau; e no terceiro e último capítulo, **1.2 “*Stupeur et Tremblements: romance de embates culturais*”** são examinados os paratextos que estão relacionados tanto ao livro como ao filme, constituindo assim uma rede intertextual de significados.

Deste modo, o presente estudo é consagrado às articulações entre literatura e cinema de duas obras contemporâneas francesas com foco na perspectiva de questões de identidade e alteridade. O romance *Stupeur et Tremblements* da escritora Amélie Nothomb foi um *best-seller*, publicado no ano de 1999 em francês e traduzido em todos os continentes. O filme de mesmo nome, de Alain Corneau, foi lançado em 2003 e não chegou a ser lançado no Brasil. Foram realizadas inúmeras pesquisas acadêmicas sobre o livro e pouquíssimas sobre o filme. Apenas dois trabalhos (*Coding Japan: Amélie Nothomb's and Alain Corneau's Stupeur et Tremblements* e *Merry Christmas Amélie-San': Filmic Intertext in Nothomb's Stupeur et Tremblements*) relacionam o livro e o filme. A escolha de analisar o romance e o filme no âmbito desta dissertação de mestrado deu-se ao fato de eu ter cursado em 2011 a disciplina Literatura Francesa 4, na graduação em Língua e Literaturas Estrangeiras (UFSC), na qual desde 2010 a professora Luciana Rassier analisa essa *corpus* nas perspectivas da tradução interlinguagens e das questões identitárias.

Foi selecionado ainda um terceiro tipo de *corpus*, trata-se de paratextos escolhidos do livro e do filme. O conceito de paratexto, cunhado por Gérard Genette (2009) é estudado atualmente em diferentes países, mas é ainda uma tendência relativamente nova e de grande importância na área de estudos e mercados da tradução: “*Un texte traduit ne sert à rien s'il n'est pas présenté par son paratexte, traduit aussi à son tour.*”<sup>1</sup> (FRÍAS, 2010, p. 287). Todo e qualquer texto traduzido necessita da tradução de seu paratexto. Dentre diversos aspectos foram escolhidas as capas, contracapas e sobrecapas do livro e capas e contracapas do filme em sua versão em DVD, além de algumas orelhas e alguns outros elementos exclusivos de cada versão. Por conseguinte, este trabalho tem um caráter inovador por unir diferentes textualidades, a literatura, o cinema, a fotografia e a arte gráfica das capas; tudo através de um só foco: a representação identitária.

A exploração da identidade nas obras envereda pela análise do comportamento da protagonista do romance e do filme, sendo que foi também importante considerar a própria escritora que, através de entrevistas e de diversos aparatos paratextuais influencia na construção do sentido das obras, tornando por conseguinte a construção de identidade o foco de sua obra.

<sup>1</sup> “Um texto traduzido não serve para nada se ele não é apresentado por seu paratexto, por sua vez também traduzido.” (FRÍAS, 2010, p. 287) (tradução minha)

As perguntas que motivaram esta pesquisa são: como é tratada a questão de identidade em cada uma das obras – a literária e a fílmica? As imagens criadas nas diferentes mídias convergem para a mesma compreensão do tema? Seria tal fato esperado ou ainda, devido? A produção cinematográfica proporcionou um eco para a compreensão do livro, isto é importante? Como analisar na mesma perspectiva obras de diferentes naturezas como cinema e literatura? Desta forma o método de análise que se impôs nesta pesquisa é misto, havendo etapas de descrição, classificações e análises. Desta forma, também são necessárias diferentes reflexões teóricas para analisar os efeitos no que concerne à problemática da identidade em cada produção. Foram encontrados pontos de convergência e de divergência na compreensão de cada uma das obras, assim se estabelece um diálogo prolífico para todas as áreas de estudo.

Em atenção a estes critérios relacionados às especificidades de cada mídia, este trabalho está dividido em três partes que seguem a necessidade de diferenciação na metodologia de análise do corpus. No capítulo primeiro há informações biográficas sobre a autora Amélie Nothomb, seus escritos e também sobre o romance. Por tratar-se de um romance autobiográfico, foi importante traçar paralelos em relação à autora e à protagonista da história. Em seguida há a descrição e análise do texto, sendo que a base da reflexão sobre os aspectos literários está centrada no enfoque autobiográfico a partir das reflexões de Philippe Lejeune (1995); o ponto chave é de que maneira o “pacto autobiográfico” contribui para a leitura do romance dentro da temática da identidade. Em **1.2 *Stupeur et Tremblements: romance de embates culturais*** é feita a análise de trechos do romance nos quais é possível detectar a questão da problemática identitária, com base em reflexões de Julia Kristeva a respeito da identidade do estrangeiro (KRISTEVA, 1994). Em **1.3 *Ni d'Ève ni d'Adam: um outro olhar sobre Amélie, a mesma estrangeira***, retomo o diálogo existente entre os dois romances de Amélie Nothomb, cuja temática é a busca da identidade, numa viagem iniciática, visto que os dois livros tratam do mesmo tópico. Foram feitas análises deste último romance que apontam para a problemática identitária também, através da apreciação dos traços da protagonista Amélie, que é a “mesma” personagem de *Stupeur et Tremblements*.

O segundo capítulo, intitulado **2. “STUPEUR ET TREMBLEMENTS, A ADAPTAÇÃO DE ALAIN CORNEAU”** trata das características inerentes ao filme, há uma breve biografia do produtor, da atriz principal, na tentativa de ilustrar assim a pertinência destes ao projeto

filmico. Em seguida é explorado o filme, de maneira a tratar da natureza desta mídia, evidenciando alguns dos aspectos que lhe são inerentes, como a sonoridade, que é abordada mais especificamente na sessão **2.1 “MATÉRIA SONORA”**. São analisados trechos e características do filme que apresentam a questão identitária, desta forma citados os conceitos de som e voz de acordo com Michel Chion (1982); e relacionando-os com a problemática identitária caracterizada no filme em **2.1.1 “A voz de Amélie materializada”**. E **2.2 “Conflitos entre Amélie e Fubuki”** há uma breve descrição e análise do papel das duas protagonistas do filme. Em **2.3 “Deslocamento de Furyo, intertextualidade filmica,”** a análise do filme recai sobre o trecho que é utilizado de um outro filme para reforçar a questão da problemática identitária em paralelo com a relação de poder vivida entre as duas protagonistas. Por último, em **2.4 “O Espaço filmico”**, há uma breve descrição e análise de um dos espaços filmicos, dada a importância deste aspecto, reflexão esta proposta por XAVIER (2008).

No terceiro capítulo, **3. “Paratextualidade de *Stupeur et Tremblements*”**, há uma breve descrição da teoria dos paratextos dirigida aos aspectos escolhidos para análise: capas, contracapas, dentre outros. Além de José Yuste Frías (2010), também cito alguns outros autores contemporâneos que abordam a questão a partir das reflexões de Genette, como por exemplo João Manuel dos Santos Cunha (2007 e 2009) e **Şehnaz Tahir Gürçağlar (2002)**. São feitas descrições concisas, análises e comparações, e deste modo é abordado o diálogo entre os diferentes objetos. De maneira a levantar a possibilidade de estudos transdisciplinares, unindo diferentes pontos de percepção na leitura de cada texto<sup>2</sup> e paratextos. Em 3.1 **“Identidade Visual: Aspectos Identitários nos Paratextos”** desenvolvi análise da teoria dos paratextos para nos subcapítulos seguintes aplicá-las ao *corpus*. Neste capítulo tomou-se como *corpus* alguns outros elementos. Considerou-se as capas, contracapas, sobrecapas, orelhas e uma página de diferentes versões do livro *Stupeur et Tremblements*, além do original lançado na França, também as lançadas no Brasil, nos Estados Unidos, no Reino Unido; a capa e contracapa de *Ni d'Ève ni d'Adam*. Em 3.2 **“Capas dos DVDS”** foi realizada o mesmo tipo de análise, contudo, somente das capas e contracapas dos DVDS lançados na França (que foi o mesmo lançado no Canadá) e nos Estados Unidos.

<sup>2</sup>Texto, aqui entendido como um produto, no sentido mais abrangente.



Nas **Considerações Finais** retomo as análises realizadas ao longo dos três capítulos deste trabalho. Traçando assim uma linha condutora entre as áreas de abrangência da pesquisa, ressaltando assim a importância, as dificuldades e perspectivas deste tipo de trabalho na área de Estudos da Tradução.



## 1. Identidade da protagonista Amélie

Neste capítulo, a análise recai sobre o livro *Stupeur et Tremblements*, com foco na questão identitária da protagonista Amélie. Esse aspecto está ligado ao fato de a narradora ser também a personagem principal e essa identidade confundir-se com a da escritora. Trazendo a discussão sobre a autobiografia, abordo o conceito de Philippe Lejeune de “pacto autobiográfico”, no subcapítulo **1.1**, intitulado “**Amélie: autora e personagem**”. Em seguida, apresento informações gerais sobre o livro, e sua recepção no Japão e em outros lugares onde foi estudado. Em **1.2**, “**Stupeur et Tremblements: romance de embates culturais**”, apresento a análise de alguns trechos selecionados do romance nos quais é destacada a reflexão sobre a identidade, conduzida pelo pensamento de Julia Kristeva (1994). Há um enfoque na análise da problemática questão identitária da identidade nacional e estrangeira das personagens, a partir de amostras diversas, selecionadas no texto. Já em 1.4, “**Ni d'Ève ni d'Adam: outro olhar sobre Amélie, a mesma estrangeira**”, apresento esse romance, paralelo ao primeiro, lançado em 2007, sob o pretexto de ser uma história de amor que aconteceu, concomitantemente, à história descrita em *Stupeur et Tremblements*, constituindo-se, então, em um importante elemento paratextual a ser analisado, pois esse é integrante do outro romance de Nothomb. Em 1.5.1, “**Reconstituição da identidade de Amélie**”, esse paralelo é reforçado por meio de diferentes análises do mesmo aspecto da identidade de Amélie que é a mesma personagem dos dois romances.

### 1.1 Amélie: autora e personagem

Amélie Nothomb é o pseudônimo de Fabienne Nothomb, escritora nascida em 1967, na cidade de Cobe, na região metropolitana do Japão. Michel Zumkir (2007, p. 171) destaca que a escritora estudou em uma universidade belga e que, através de seu Trabalho de Conclusão de Curso,

disponível no sítio<sup>3</sup> da instituição belga, se pode chegar ao nome verdadeiro da escritora.

Fabienne é filha do embaixador belga Patrick Nothomb e por isso a escritora morou em países como Japão, China, Estados Unidos, Birmânia, Laos e Bangladesh. Somente aos dezessete anos mudou-se para a Bélgica, onde realizou estudos de filologia na Universidade Livre de Bruxelas, entre 1984 e 1988. Todos estes deslocamentos levaram-na a aprender diferentes idiomas, como o inglês, japonês, francês e os códigos culturais. Dessa forma, a escritora foi conduzida a traduzir e (re) integrar-se em diversos territórios e sociedades. Esse fato transparece e é mesmo tido como um elemento de efeito em seus livros, nos quais ela compara e recria laços entre diferentes culturas e espaços.

Seus primeiros cinco anos de vida foram no Japão, país do qual ela guarda as mais fortes lembranças de sua vida, chegando, em alguns momentos, a considerar-se japonesa. No entanto, em entrevista no programa “Página 2” do canal espanhol RTVE em 2009, a autora afirma: “*J’ai vécu là [au Japon] deux années qui ont prouvé que je n’étais pas une Japonaise et que j’étais une Japonaise ratée.*”<sup>4</sup> Amélie refere-se aos dois anos que viveu na idade adulta no Japão. Acreditou ser uma japonesa voltando para a sua terra natal, mas após esta breve experiência descobriu que ela conhece a língua e cultura do país, e isso não é o bastante para considerar-se japonesa. E é este o tema abordado no romance *Stupeur et Tremblements*.

Segundo a questão identitária, ponto recorrente de sua obra, é essencial e representada por meio dos seguintes temas: “[...] *l’autre (comment l’aborder, être en relation avec lui, l’aimer (d’amour ou amitié), se faire aimer de lui, les rapports de force qui s’installent avec lui inexorablement); l’ennemi intérieur (l’autre qui en est nous); la perte de l’enfance, [...]*” (ZUMKIR, 2007, p. 16).

<sup>3</sup>Disponível em: <http://www.ulb.ac.be/> Acessado em: 20/10/2013

<sup>4</sup>“Eu vivi lá [no Japão] dois anos que me provaram que eu não era uma japonesa e que eu era um projeto frustrado de japonesa.” (transcrição, adição e tradução minha)

\* Traduções do inglês, do espanhol e do francês minhas, salvo versões publicadas no Brasil, todas indicadas em notas de rodapé e na bibliografia.

<sup>5</sup>“[...] o outro (como o abordar, relacionar-se com ele, amá-lo (amor ou amizade) deixar-se amar pelo outro, as relações de poder que se estabelecem inexoravelmente); o inimigo interior (o outro que está em nós) a perda da infância [...]” (tradução minha)

Nessa busca, Nothomb tenta compreender os estrangeiros com os quais convive, mas, o desejo de compreender o outro relaciona-se à compreensão de si mesma, como afirma Todorov (1993, p. 29): “[...] conhecer o outro e a si próprio é uma e apenas uma única coisa.”.

A autora escreve romances autobiográficos nos quais conta suas experiências, frisando o fato de que a memória nem sempre é fiel àquilo que corresponde à “realidade”. Relata, em entrevista :

*Mais j'ai pris partie que le fantasme fait partie de la réalité, ce qui est vrai car nos fantasmes font partie de notre vie. Donc, j'ai mis les deux ensemble, et on ne sait pas forcément ce qui est fantasme et ce qui est réalité dans ce livre – tout ce que je sais c'est que j'ai tout vécu.*<sup>6</sup>(FÉRENC, 2010, p. 101-102)

O conceito de “realidade” é algo discutível. Neste tipo de literatura, o lugar-comum é o conceito de que se trata de uma história verdadeira que pode conter elementos ficcionais, mas em muitos casos os personagens de obras autobiográficas carregam traços de personagens ficcionais, e vice-versa. Desta forma, depreende-se que o gênero autobiográfico coloca em evidência a interrogação a respeito da identidade do escritor, sobretudo quando este é também o narrador e o protagonista da história. Este aspecto será abordado a partir da reflexão do especialista francês Philippe Lejeune (1938), que problematiza este conceito abordando-o como base da prática da literatura ocidental: “[...] *Confusion sur laquelle est fondée toute la pratique et la problématique de la littérature occidentale depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.*”<sup>7</sup> (LEJEUNE, 1995, p. 33). Segundo o autor, a ambiguidade a respeito da identidade do autor nos textos autobiográficos é a base da prática e da problemática da literatura ocidental nos últimos séculos.

Laureline Amanieux lembra a “*crise du moi*” no final do século XX e início do século XXI com as pesquisas em psicologia e psicanálise (AMANIEUX, 2009, p. 8). Para Lejeune (1995), o pacto autobiográfico é o meio pelo qual se estabelecem critérios implícitos de interpretação a

<sup>6</sup>Mas eu entendi que o fantasma faz parte da realidade, o que é verdadeiro, pois os fantasmas fazem parte da nossa vida. Então, coloquei os dois juntos, e não se sabe forçosamente o que é fantasma e o que é realidade neste livro - o que eu sei é que tudo eu vivi. (tradução minha)

<sup>7</sup>“Confusão sobre a qual é fundada toda a prática e a problemática da literatura ocidental desde o fim do século XVIII.” (tradução minha)

respeito da autoria e da veracidade do texto. Por meio deste pacto, o leitor é convidado a acreditar que a história em questão é “real” por tratar-se da história de uma pessoa real, e assim se define pela própria configuração do gênero, por ele denominado “autobiografia clássica” (LEJEUNE, 1995, p. 18). A principal característica desse modelo é que o narrador é também o protagonista da história, na maioria dos casos, e esse tem o mesmo nome do autor. (LEJEUNE, 1995, p. 15). Em grande parte dos romances de Amélie Nothomb, a protagonista é nomeada “Amélie”, “A. N.”, “Émile” ou mesmo “Amélie Nothomb”; o que induz o leitor ao que Lejeune chama de pacto autobiográfico.

No caso do romance *Stupeur et Tremblements* a narração é em primeira pessoa e a narradora é também a protagonista. Pode-se observar este aspecto por intermédio da capa dos livros. No caso de Amélie Nothomb, em quase todas as capas há fotografias da autora, adulta ou quando criança, influenciando assim a imagem que o leitor construirá da autora e da protagonista de cada livro. A autora faz igualmente referências em seus textos a outros romances escritos por ela, criando assim a figura de uma só autora associada a diversos livros.

A autora e a personagem têm o mesmo nome, a fotografia da autora aparece na capa representando a personagem, o romance é em primeira pessoa. Essas “coincidências” cativam o leitor e consolidam o pacto autobiográfico. Lejeune afirma:

O autor é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, auto-ensaio). (LEJEUNE, 1995, p. 23-24)

Amélie Nothomb iniciou sua carreira literária na década de noventa e lançou desde então exatamente um livro por ano, tendo hoje vinte e dois romances publicados pela editora Albin Michel. Publicou textos menos conhecidos, como as novelas *Le Mystère par Excellence* (Le Grand Livre du

Mois, 1999), *Généalogie d'un Grand d'Espagne* (La Nouvelle Revue Française, 1996), ou *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (Elle/Albin Michel, 2004). A autora revelou em entrevistas que escreve mais de quatro livros por ano, mas apenas um deles é bom o suficiente para ser publicado. Seu primeiro livro, o romance intitulado *Hygiène de l'Assassin* (Albin Michel, 1992) traduzido para o português como *Higiene do Assassino* (Record, 1992), e lançado com o mesmo título pela empresa Editorial Presença, em 1997. Com esse primeiro romance, ganhou o Prêmio *René Fallet*<sup>8</sup> (1992) e o Prêmio *Alain-Fournier*<sup>9</sup> (1993). Ao longo de sua carreira, a autora recebeu outros prêmios importantes, como o *Prix Littéraire de la Vocation* (1993), *Prix Jacques Chardonne* (1993), *Prix de Flore* (2007), *Grand Prix Jean Giono* (2008), e em 2008, tornou-se *Commandeur de l'Ordre de la Couronne* (Comendadora da Ordem da Coroa), uma ordem honorífica belga atribuída a artistas, escritores ou cientistas.

Amélie Nothomb tem, além de uma assídua produção literária, bastante aparição em público, em programas de televisão ou no lançamento de seus livros, em Paris, na sede da editora. Ela é, conseqüentemente, bastante criticada e também adulada. Foram realizados diversos estudos a respeito de sua obra, dentre eles: *Amélie Nothomb de A à Z – Portrait d'un monstre littéraire*, de Michel Zumkir (2007) que é um guia/dicionário para a leitura dos livros de Amélie Nothomb, no qual são evocados elementos biográficos, visto a pertinência destes aspectos no estudo dos textos da

<sup>8</sup>“O prêmio René Fallet é atribuído por um júri popular no contexto das Jornadas Literárias dos habitantes de Bourbon, que acontecem todo segundo final de semana de junho. O prêmio *René Fallet* distingue o primeiro romance de um autor com menos de 40 anos, se possível da mesma tendência de René Fallet.” (tradução minha) Informação disponível em: <http://www.prix-litteraires.net/prix/840,prix-rene-fallet.html> Acessado em: 20/10/2013

<sup>9</sup>“O prêmio Alain-Fournier, fundado em 1986, é entregue todo ano na cidade de Saint-Amand-Montrond, com o objetivo de fazer homenagem ao autor do ‘Grand Meaulnes’ e recompensar ‘um romancista merecedor de ser incentivado no desenvolvimento de sua carreira literária.’ Os romances inscritos são os primeiros, segundos ou terceiros romances, lançados no ano precedente, o autor não deve ter recebido anteriormente nenhum prêmio de ‘dimensão nacional’. Trata-se de um cheque de 2300 € (ou seja por volta de 15 000 francos), entregues oficialmente no fim do mês de maio na Jornada do Livro de Saint-Amand-Montrond. (tradução minha) Informação disponível em: <http://www.prix-litteraires.net/prix/64,prix-alain-fournier.html> Acessado em: 20/10/2013

autora. Sua obra é objeto de trabalhos acadêmicos em diversas universidades e revistas literárias não só de língua francesa, mas em diferentes países, como no programa *Women and Gender Studies* da Universidade de Stetson na Flórida, no programa da disciplina *Twentieth-Century Literature in Translation* na Universidade de Rhode Island; tema do colóquio organizado pelo Conselho Nacional de Estudos Francófonos em Edinburg (2003), intitulado: "*Amélie Nothomb, authorship, identity and narrative practice*" dirigido por Susan Bainbridgge e Jeannette de Toonder; e também na disciplina de Literatura Francesa IV, do curso de Letras e Literaturas de Língua francesa da Universidade Federal de Santa Catarina – conforme mencionado na introdução – desde o ano de 2010 até o presente ano. Outros estudos realizados a respeito de sua obra são: *Le Japon d'Amélie Nothomb* de Jean-Michel Lou (2011), é um estudo literário de cinco obras da escritora: *Le Sabotage Amoureux* (Albin Michel, 1993), *Stupeur et Tremblements* (Albin Michel, 1999), *Métaphysique des Tubes* (Albin Michel, 2000), *Biographie de la Faim* (Albin Michel, 2004), *Ni d'Ève ni d'Adam* (Albin Michel, 2006). Esta pesquisa de Lou trata-se de uma análise do retrato do Japão mostrado por Amélie Nothomb e o estranhamento sempre presente neste retrato; *Le récit Siamois – Identité et Personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb* (2009), que é uma versão rearranjada da tese de doutorado de Laureline Amanieux, estudo publicado pela editora Albin Michel, no qual a autora explora o conceito da duplicidade identitária dos romances ficcionais e da personagem dos romances autobiográficos de Nothomb; e *L'éternelle Affamée* (2005), estudo biográfico no qual Laureline Amanieux sublinha as convergências entre vida e obra de Amélie Nothomb. Também de Laureline Amanieux. Cito ainda *Étude sur Stupeur et Tremblements* (2004), no qual Cécile Narjoux desenvolve a partir da investigação dos grandes temas de *Stupeur et Tremblements*, uma análise identitária além de elaborar exercícios de escrita e interpretação para sala de aula.

Dois dos livros de Amélie Nothomb foram adaptados para o cinema, mantendo título homônimo: *Hygiène de l'Assassin* em 1999, por François Ruggieri, e *Stupeur et Tremblements*, em 2003, por Alain Corneau. Houve também adaptações para o teatro de nove de seus romances, sendo que algumas delas foram feitas mais de uma vez por companhias diferentes, dentre elas: Efêmero e Companhia de Teatro de Aveiro que encenou *Combustíveis* e *A Cosmética do Inimigo*; Daniel Schell adaptou *Hygiène de l'Assassin*, *Les Combustibles* e *Le Sabotage Amoureux* para óperas. Para o



formato de áudio livro foram oito obras publicadas pelas editoras *VDB* e *Audiolib*. E, por último, no ano 2012, foi lançado o filme de Laureline Amanieux e Luca Chiari, “*Une vie Entre Deux Eaux, une biographie de Amélie Nothomb*” produzido por Cinétévé/France Télévisions. Um documentário que mostra o retorno de Amélie Nothomb ao Japão, como pretexto para recontar sua história. Dado o contexto desta pesquisa, não foi possível incluir este filme no corpus, mas, deixo como sugestão para pesquisas futuras o paralelo deste com o romance *Stupeur et Tremblements*.

## 1.2 *Stupeur et Tremblements*: romance de embates culturais

O romance *Stupeur et Tremblements* foi escrito em língua francesa, e traduzido para mais de quarenta idiomas diferentes, dentre os quais estão o inglês, o português brasileiro e de Portugal, o eslavo, o holandês, o basco, o espanhol, o dinamarquês.<sup>10</sup> Publicado em 1999, foi o ganhador do grande prêmio na categoria “romance”, da Academia Francesa, do mesmo ano<sup>11</sup> e o Prix des Libraires du Québec (2000),<sup>12</sup> no ano seguinte. Segundo estudo de Zumkir (2007, p. 155), a venda de livros da autora variava, entre 60 e 80 mil exemplares, mas *Stupeur et Tremblements* chegou a vender 345 mil exemplares. A primeira tradução foi realizada para o espanhol, no ano 2000, em Barcelona, pela editora Anagrama, com o título: *Estupor y Tembroles*. Após ser traduzido em muitos países, a última versão foi a russa, quase dez anos depois da edição original, em Moskva, pela editora Inostranka, com o título: *Strah i Trepjet* (2007) e, por último, houve a edição comemorativa dos doze anos da obra pela Albin Michel, em 2011. Foram realizadas também adaptações para a ópera e para o cinema e devido ao retrato ‘polêmico’ que a autora faz das empresas japonesas, nesse romance, ela acaba se tornando uma personagem midiática, dando entrevistas para programas de televisão, rádio, sítios, revistas, entre outros.

<sup>10</sup> Informação disponível em: [http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL\\_ID=7810&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) Acessado em: 15/02/2013.

<sup>11</sup> Informação disponível em: [www.academie-francaise.fr/grand-prix-du-roman](http://www.academie-francaise.fr/grand-prix-du-roman) Acessado em: 30/07/2012

<sup>12</sup> Informação disponível em: [http://www.prixdeslibraires.qc.ca/\\_adultes/historique/2000/](http://www.prixdeslibraires.qc.ca/_adultes/historique/2000/) Acessado em: 25/04/2014

Trata-se de um romance no qual é contada a história de uma jovem nascida no Japão, que descende de uma família belga. A jovem é apaixonada pela cultura japonesa e decide morar no país onde vivera sua infância. Adoradora do Japão, a personagem quer fazer parte da sociedade japonesa graças a seus conhecimentos da língua e cultura local. Amélie é contratada como intérprete em uma grande empresa em Tóquio. Sua postura na empresa a conduz à ruína, suas gafes são muitas e acaba discriminada por ser estrangeira, contrariamente ao que imaginara.

No início da história a narradora apresenta Fubuki, superior direta de Amélie a quem lhe tem grande estima. A narradora descreve Fubuki com dilecção e expõe sua afeição pela colega de trabalho. Estes sentimentos são alimentados e à medida que a admiração de Amélie cresce por Fubuki os problemas na empresa aumentam. Até o ponto em que Fubuki denuncia a conduta irregular de sua subalterna, gerando assim o conflito inicial entre as duas protagonistas. A partir deste conflito, muitos outros se sucedem, e a relação das duas personagens é marcada pelos desentendimentos de ordem cultural.

O romance gerou polêmicas, dada a crítica aos valores da hierarquia na sociedade japonesa e os relatos de humilhação, que no mundo ocidental seriam crimes de assédio moral, xenofobia e tortura psicológica. Além de denúncias à empresa, a narradora faz também críticas à submissão imposta pela sociedade japonesa à mulher. Portanto, *Stupeur et Tremblements* não foi um sucesso no Japão: “*Son statut littéraire est ambigu au Japon parce que l’ouvrage y a été mal reçu : les Japonais le voyaient trop excessif et plein d’exagération.*”<sup>13</sup> (FÉRENC, 2010, p. 5). A polêmica gerada pelo romance, em função das críticas aos costumes japoneses, foi precisamente o tema de toda uma entrevista que a autora concedeu para a revista japonesa *Japan Vibes* (2005, p 72):

*Si certains ont apprécié la désopilante narration de ce roman, d’autres lecteurs, pour la plupart nippophiles ont en revanche mal pris ce qui était à leurs yeux une critique virulente de la société japonaise venant nourrir les clichés et renforcer une image négative du Japon auprès des Occidentaux. Leur expérience de la “Japan Inc.” diverge en effet*

<sup>13</sup>“Seu estatuto literário é ambíguo no Japão porque a obra foi mal recebida: os japoneses a veem como sendo muito excessiva e exagerada”. (tradução minha)

*de celle décrite par la romancière dans Stupeur et Tremblements.*<sup>14</sup>

Segundo a revista, houve uma má recepção do romance por parte de alguns nipófilos, dada a compreensão incivil de que se tratava de críticas à sociedade japonesa e isso só reforçaria o clichê a respeito do país. A experiência de trabalho descrita pela autora não corresponderia, assim, à realidade desses leitores.

A narrativa de *Stupeur et Tremblements* se inicia com a chegada da personagem Amélie na importante empresa japonesa que a contratou. A partir deste vínculo profissional, ela busca uma reintegração na sociedade japonesa, confiante em seus conhecimentos dos códigos sociais e da língua japonesa. Contudo, este retorno será uma experiência decepcionante, oposta à da sua infância, visto que ela não só é desprezada por seus “compatriotas”, mas também sofre preconceito por ser belga e ocidental.

Nos primeiros dias de trabalho Amélie comete uma importante gafe cultural. Ela recebe ordens para servir café e chá à delegação de uma empresa. A personagem leva essa tarefa a sério e a realiza com “excelência”. A narradora, onipresente, reflete a respeito da atividade que estava executando:

*Rien n'était plus normal, quand on débutait dans une compagnie nipponne, que de commencer par l'ôchakumi - « la fonction de l'honorable thé ». Je pris ce rôle d'autant plus au sérieux que c'était le seul qui m'était dévolu. [...] J'entrai chez monsieur Omochi avec mon grand plateau et je fus plus que parfaite : je servi chaque tasse avec une humilité appuyée, psalmodiant les plus raffinées des formules d'usage, baissant les yeux et m'inclinant. S'il existait un ordre*

<sup>14</sup>“Se alguns apreciaram a narração hilária deste romance, outros leitores, a maioria nipófilos, em contrapartida receberam mal o que era aos seus olhos uma crítica violenta à sociedade japonesa que alimenta os clichês e reforça uma imagem negativa do Japão para os Ocidentais. Sua experiência na companhia japonesa diverge de fato daquela descrita pela romancista em *Stupeur et Tremblements*. ” (tradução minha)

*du mérite de l'ôchakumi, il eût dû m'être décerné.*<sup>15</sup>  
(NOTHOMB, 1999, p. 19, grifos meus)

Neste exemplo, depreende-se que Amélie tem profundo conhecimento da cultura japonesa, quando diz saber da antiga tradição de servir o chá. Mas na cultura japonesa a mulher tem um papel submissivo, ela deve ser invisível, ao contrário do que a personagem faz nessa situação, teatralizando o ato, utilizando uma linguagem polida em vez de não se expressar. Servir o chá para colegas pode ser humilhante em um contexto ocidental. O fato de servir alguém sem que essa seja sua função rebaixaria o empregado em sua categoria. Diferentemente no Japão, onde este é um ritual tradicional muito valorizado, a pessoa que é designada para fazê-lo deve sentir-se honrada por tal tarefa, já que essa exige conhecimentos de uma série de artes tradicionais.

Dentre as poucas pesquisas acadêmicas que tratam a relação *Stupeur et Tremblements* livro e filme, o autor McCall propõe a seguinte análise do fato de Amélie servir o chá:

*Mary Saso, in her study Women in the Japanese Workplace, published in 1990, the year of Amelie's employment in Japan, describes 'office women's work' as including a lot of time serving tea and at the copy machine. Such work, she writes, 'seems to be quite superficial and indeed wholly non-productive, though it may be conceded that women's presence in the office does serve a decorative function and perhaps engenders the much-prized harmony in the workplace'.*<sup>16</sup> (MCCALL, 2008, p. 79-80)

<sup>15</sup>“Nada mais normal, **quando se começa numa companhia japonesa**, que estrear com o ochakumi – ‘a função do honorado chá’. Levei este papel tanto mais a sério por ser o único que me cabia. [...] Entrei no gabinete do Sr. Omochi com minha grande bandeja e fui mais que perfeita: servi cada xícara com uma humildade ostensiva, murmurando as mais refinadas fórmulas de cortesia, baixando os olhos e inclinando-me. **Se houvesse uma ordem do mérito do ochakumi, eu a merecia.**” (NOTHOMB, 2001, p. 13 – 14) (grifos meus) \* Todas as traduções para o português de citações de *Stupeur et Tremblements* provém da versão brasileira publicada em 2001 pela Editora Record.

<sup>16</sup>“Mary Saso, em seu estudo Mulheres no local de trabalho japonês, publicado em 1990, ano em que Amélie trabalhou no Japão, ela descreve o 'trabalho das mulheres no escritório' como algo que inclui passar muito tempo servindo chá e utilizando a

A atividade de servir o chá não é necessariamente degradante, visto que, a arte tradicional do samurai é de grande valor:

*Perhaps one of the most fascinating arts that has come to be linked with the samurai is the cha no yu, or tea ceremony. Few activities in general are quite as thoroughly refined and thoughtful and yet evolved through such troubled times. Complicated and yet utterly simple, at once straightforward and deep, the tea ceremony in many ways could be a metaphor not only for the samurai ideal but also for the land of Japan itself.*<sup>17</sup>

Contratada como intérprete, além de não receber instruções precisas ou lógicas relativas à sua função, Amélie recebe a ordem de esquecer a língua japonesa. Seu chefe diz que a delegação amiga não poderia se sentir à vontade com uma “branca” que domina a língua japonesa. Este é o primeiro momento em que Amélie sofre preconceito por não ser japonesa, momento em que seu chefe lhe diz que seu cérebro seria “diferente do cérebro nipônico”:

- [...] *Comment nos partenaires auraient-ils pu se sentir en confiance, avec une **Blanche** qui comprenait leur langue? A partir de maintenant vous ne parlez plus le japonais. [...]* - *Vous ne connaissez plus le japonais. C'est clair ?*  
- *Enfin, c'est pour ma connaissance de votre langue*

máquina copiadora. Tal trabalho, escreve ela, 'parece ser um tanto superficial e de fato completamente não produtivo, embora isso possa ser concebido que a presença de uma mulher no escritório tem uma função decorativa e talvez engendre a tão apreciada harmonia no local de trabalho.' (MCCALL, 2008, p. 79-80) (tradução minha)

<sup>17</sup>“Talvez uma das artes mais fascinantes que deve ser ligada ao samurai é o *cha no yu*, ou cerimônia do chá. Poucas atividades em geral são verdadeiramente refinadas e delicadas, ainda mais relacionadas a tempos tão difíceis. Complicada porém muito simples, única, simples e profunda, a cerimônia do chá pode de muitas maneiras ser uma metáfora não apenas para o ideal samurai mas também para a terra japonesa em si.” (tradução minha) Informação disponível em: <http://www.samurai-archives.com/cultcat.html> Acessado em: 20/10/2013

*que Yumimoto m'a engagée !*

*- Cela m'est égal. Je vous donne l'ordre de ne plus comprendre le japonais.*

*- C'est impossible. Personne ne peut obéir à un ordre pareil.*

*- Il y a toujours moyen d'obéir. C'est ce que les cerveaux occidentaux devraient comprendre.*

*"Nous y voici", pensai-je avant de reprendre :*

*- Le cerveau nippon est probablement capable de se forcer à oublier une langue. Le cerveau occidental n'en a pas les moyens.*

*Cet argument extravagant parut recevable à monsieur Saito. (NOTHOMB, 1999, p. 20-21)<sup>18</sup> (grifo meu)*

Amélie contesta a ordem que lhe é dada, desrespeitando a hierarquia da empresa. Seu chefe diz que o cérebro ocidental não consegue entender essa ordem que não deve ser questionada, mas sim aceita. Por mais absurda que possa parecer, a ordem de um superior deve ser obedecida, os empregados não tem o direito de questioná-la.

A personagem decide entregar o correio para seus colegas, o que não é visto com bons olhos, já que o trabalhador não deve ser autêntico e autônomo, como no Ocidente. Outra regra que Amélie infringe é nunca tomar iniciativas. A tarefa de entregar as correspondências é realizada pela personagem como uma encenação, ela decora as datas de aniversário de

<sup>18</sup>[...] como haveriam nossos parceiros de sentir-se à vontade com uma branca que entendia a sua língua? A partir de agora a senhora não fala mais japonês. [...] - A senhora não sabe mais japonês. Entendido?- Mas foi por meu conhecimento de sua língua que a Yumimoto me contratou!

- Pouco me importa. Ordeno-lhe que não entenda mais o japonês.

- É impossível. Ninguém pode obedecer a semelhante ordem.

- Sempre é possível obedecer. É o que os cérebros ocidentais precisam entender.

"Lá vamos nós", pensei, para continuar:

- Talvez o **cérebro nipônico** seja capaz de se forçar a esquecer uma língua. **O cérebro ocidental** não tem como.

Este argumento extravagante pareceu justificado ao Sr. Saito. (NOTHOMB, 2001, p. 15-16) (grifos meus)

cada membro da empresa e também de seus familiares, e usa esses conhecimentos dando parabéns aos membros da empresa enquanto entrega as correspondências. Em resposta à atitude de Amélie, seu superior, o Sr. Saito a repreende e diz que a pessoa que estava engajada nesta função está com depressão por acreditar que fora substituída. Além disso, a protagonista decide atualizar os calendários dos gabinetes dos colegas de trabalho pedindo previamente autorização ao Sr. Saito. No entanto, ela acaba exagerando e dispersa a atenção de seus colegas, sendo novamente repreendida por Saito. (NOTHOMB, 1999, p. 30)

Sua atitude visa o reconhecimento de sua excelência e criatividade, mesmo que seja por meio de pequenos gestos. A este respeito Julia Kristeva pontua uma atitude típica do estrangeiro:

Porém o imigrante, este não está ali para perder o seu tempo. Batalhador, audaz ou espertalhão, segundo as suas capacidades e circunstâncias, ele amealha todos os trabalhos e esforça-se por se sobressair nos mais difíceis. Não só nos trabalhos que ninguém quer, mas também naqueles em que ninguém pensou. [...] especialista improvisado nas profissões insólitas ou de ponta, o estrangeiro investe em si mesmo e se gasta. [...] Já que ele não tem nada, já que não é nada, pode sacrificar tudo. (KRISTEVA, 1994, p. 26)

A personagem não tem paciência de ficar sem ter o que fazer e busca realizar alguma tarefa “útil” para aproveitar seu tempo. A visão de um estrangeiro, como é o caso de Amélie, é a de que ela deve aproveitar toda e qualquer oportunidade para demonstrar o seu potencial, acreditando ser necessário sobressair-se em relação a seus colegas de trabalho. Amélie vai ao extremo desse comportamento quando decide se sacrificar por uma tarefa que lhe foi atribuída e passa as três últimas noites do mês na empresa para completar em tempo hábil as atividades que lhe foram solicitadas. (NOTHOMB, 1999, p.81)

Ela justifica seus deslizes como sendo gafes culturais. Essa faceta de heroína não exclui o seu lado mordaz, por meio do qual percebe os erros que comete e protege-se sob o pretexto de ser estrangeira. Para desculpar os inconvenientes que provoca: “- *Pardonnez mon indignité occidentale.*”<sup>19</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 45). Assim, a personagem utiliza a própria repressão

<sup>19</sup>“Perdoe minha indignidade ocidental.” (NOTHOMB, 2001, p. 37)

e preconceito que sofre por não ser japonesa para coibir uma atitude drástica de seus chefes em razão de seus deslizes, admitindo, então, ser estrangeira.

A personagem se vê obrigada a aceitar ordens absurdas, as quais, em seu ponto de vista, seriam um castigo. O Sr. Saito determina que ela deve fazer a cópia de um documento que é uma tarefa simples: fotocopiar o regulamento do clube de golfe. Entretanto, num exame minucioso, ele reclama de detalhes e num gesto ríspido, joga todo o trabalho na lixeira e pede diversas vezes para que ela o refaça, jogando as cópias no lixo sem mesmo ver as novas versões. A tarefa seria simples, todavia o chefe pede para que ela não use a máquina automática de cópias, o que demandaria muitas horas para fazer todas aquelas cópias em uma máquina manual seriam necessárias muitas horas. Ao relatar isso a seu chefe, ele ironicamente lhe responde que ela precisa justamente de algo que ocupe seu tempo:

*-Monsieur Saito reprit: - Photocopiez-moiça.*

*Il me tendit une énorme liasse de pages au format A4.*

*Il devait y en avoir un millier.*

*[...] J'apportai à mon supérieur l'original et les copies*

*Il me rappela:*

*- Vos copies sont légèrement décentrées, dit-il en me montrant une feuille. Recommencez. [...] – Elles sont à nouveau décentrées, me dit-il. [...] Il jeta liasse à la poubelle et reprit:*

*- Vous travaillez à l'avaleuse?*

*- Eneffet.*

*- Voilà l'explication. Il ne faut pas se servir de l'avaleuse. Elle n'est pas assez précise.*

*- Monsieur Saito, sans l'avaleuse, il me faudrait des heures pour en venir à bout.*

*- Où est le problème? Sourit-il. Vous manquiez justement d'occupation.*



*Je compris que c'était mon châtimeut pour l'affaire des calendriers.* <sup>20</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 33-34 grifo meu)

Ora, a personagem justifica suas atitudes incongruentes por conta da sua cultura Ocidental, ora acredita estar consciente do jogo de valores da hierarquia do país, acreditando ser mais esperta do que seus colegas. Amélie hesita constantemente entre ser japonesa e ser ocidental. No final da narrativa ela volta para a Bélgica e torna-se escritora. Finalmente encontra o seu lugar no mundo. Recebe uma carta que constata a aprovação de Fubuki escrita em japonês, sendo assim, um duplo reconhecimento, é reconhecida em sua profissão e admirada por sua ex-chefe. Esse final, para Narjoux, significa a vitória da vítima sobre o vilão, do “belo sobre o sórdido”, da “arte sobre o real”. (NARJOUX, 2004, p. 102). Por meio de sua falsa humildade e seu jogo teatral, ela consegue conquistar e cativar Fubuki no momento de seu pedido de demissão, quando se utiliza das técnicas de “*stupeur et tremblements*” do protocolo japonês: em uma postura de humilhação e temor ela agradece à sua superior pela oportunidade que lhe foi concebida, com a voz trêmula ela admite não ter sido capaz de aproveitar a chance que lhe foi dada. A expressão torna-se o título do livro e, dessa maneira, traz para o primeiro plano a sua estratégia de combate. Essa atitude como estratégia implica o julgamento do lugar de onde a

<sup>20</sup>“O Sr. Saito continuou:- Tire uma cópia disto para mim.

Entregou-me um enorme calhamaço de páginas em formato A4. Deviam ser umas mil.

[...] Levei a meu superior o original e as cópias.

Ele me chamou de volta:

- Essas cópias estão ligeiramente descentradas – disse, mostrando-me uma folha. – Copie de novo. [...] - Estão novamente descentradas – disse ele. [...] Ele atirou o calhamaço no lixo e continuou:

- A senhora usou o automático?

- Sim.

- Está explicado. Não se deve usar o automático, que não é suficientemente preciso.

- Sr. Saito, sem o automático, eu levaria horas para acabar.

**- Qual o problema? – sorriu ele. – A senhora estava justamente sem ter o que fazer...**

Entendi que era a minha punição pelo caso dos calendários.” (NOTHOMB, 2001, p. 25-26) (grifo meu)

personagem parte, uma estrangeira que conhece a cultura oriental. Quando teatraliza a cultura japonesa, por conhecer as técnicas, faz um espetáculo e não é espontânea, mas sim meticulosa, suas atitudes são reguladas por seus conhecimentos da cultura japonesa.

A partir do impasse cultural, vivido pela personagem, presente na obra *Stupeur et Tremblements* (LOU, 2011, p. 12 e p. 109), observa-se a complexidade na identidade de Amélie. A personagem mostra a dualidade contrastante em seus pensamentos e em suas atitudes, ela se diz ora japonesa, ora belga (ocidental) e valoriza as suas origens nos dois sistemas culturais. Quando se considera japonesa, explora a geografia do Japão, citando a região na qual viveu:

*Elle me parla de son enfance dans le Kansai. Je lui parlai de la mienne qui avait commencé dans la même province, non loin de Nara, au village de Shukugawa, près du mont Kabuto, l'évocation de ces lieux mythologiques me mettait les larmes aux yeux.*

*- Comme je suis heureuse que **nous soyons toutes les deux des enfants du Kansai ! C'est là que bat le cœur du vieux Japon.***

*C'était là, aussi, que battait mon cœur depuis ce jour où, à l'âge de cinq ans, j'avais quitté les montagnes nippones pour le désert chinois. Ce premier exil m'avait tant marquée que je me sentais capable de tout accepter afin d'être réincorporée à ce pays **dont je m'étais si longtemps crue originaire.***  
(NOTHOMB, 1999, p. 26 – 27)<sup>21</sup>

As referências espaciais dão a entender que a personagem conhece realmente o Japão, tanto que o personifica. Relaciona lugares com seus

<sup>21</sup>“Ela falou-me de sua infância em Kansai. Falei-lhe da minha, que começara na mesma província, não longe de Nara, na aldeia de Shukugawa, perto do monte Kabuto - e a lembrança daqueles lugares mitológicos enchia-me os olhos de lágrimas.- Como fico feliz de saber que **somos ambas filhas de Kansai! É lá que bate o coração do velho Japão.**

Era lá também que batia meu coração, desde o dia em que eu deixara as montanhas nipônicas pelo deserto chinês, aos cinco anos de idade. Aquele primeiro exílio marcara-me tanto que me sentia capaz de aceitar qualquer coisa para ser reincorporada **àquela região de que por tanto tempo me julgara originária.**”  
(NOTHOMB, 2001, p. 20 grifo meu)

sentimentos mais profundos: lembranças da infância, sensação de pertencimento, paternidade e exílio. Menciona os batimentos de seu coração em paralelo aos do “coração do Japão” e coloca-se em posição de igualdade à sua chefe Fubuki, ao dizer que as duas são filhas do Kansai. Apesar disso, no final da frase fica subentendido que ela descobriu que não é japonesa e não acredita mais ser originária desse país. Diversas vezes afirma ser ocidental ou belga; ou ainda destaca a sua relação com Fubuki utilizando a seguinte metáfora: “Entre vous et moi, il y a la même différence qu'entre Ryuichi Sakamoto et David Bowie. L'Orient et l'Occident. Derrière le conflit apparent, la même curiosité réciproque, les mêmes malentendus cachant un réel désir de s'entendre.”<sup>22</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 145).

Esse posicionamento antagônico centraliza a questão de identidade da personagem Amélie, que oscila entre os dois mundos, e neste exemplo ela se reconhece como ocidental se opondo à Fubuki. Personagem com a qual Amélie se compara constantemente, Fubuki é seu objeto de admiração, e com o desenvolvimento da narrativa, torna-se também alvo de aversão da protagonista. Essa relação “paradoxal” (NOTHOMB, 1999, p. 154) pode ser comparada à *projeção freudiana* ou ao conceito de alteridade, como “elemento constitutivo das subjetividades singulares” (COELHO JUNIOR, 2003) sendo a relação com o Outro uma chave para o conhecimento e desenvolvimento de si próprio.

Embora em diversos momentos Amélie afirme ser japonesa, também são muitos os exemplos em que se refere aos japoneses utilizando a terceira pessoa e faz críticas à sociedade japonesa. Dentre alguns deles, destaco:

- *C'est curieux. Je croyais que les Japonais étaient différents des Chinois. [...] Je pensais que les Japonais, eux, avaient le sens de l'honneur. Je l'avais certainement vexée, ce qui constituait une erreur de stratégie.[...] Je fus sur le point de dire une horreur que, grâce au Ciel, je gardai pour moi : 'La Belgique a peut-être une frontière avec l'Allemagne mais le Japon, pendant la dernière guerre, a eu bien plus*

<sup>22</sup> - Entre você e eu existe a mesma diferença que há entre Ryuichi Sakamoto e David Bowie. O Oriente e o Ocidente. Por trás do conflito aparente, a mesma curiosidade recíproca, os mesmos mal-entendidos escondendo um real desejo de se entenderem.” (NOTHOMB, 1999, p. 118)

*qu'une frontière en commun avec l'Allemagne !*"  
<sup>23</sup>(NOTHOMB, 1999 p. 51-52 e 60).

Este movimento entre as duas culturas aparece sob diversos aspectos. Além das críticas diretas à sociedade japonesa, o texto apresenta palavras em diferentes línguas. A autora utiliza várias referências culturais ocidentais e as referências japonesas não são explicadas nem estão em negrito. A narradora se diz japonesa, mas utiliza referenciais ocidentais, refere-se a diferentes vozes do mundo oriental e também do ocidental. Nesse sentido, no livro *Palimpsestes* de Gérard Genette (1982), há o conceito do *arquitexto*. Genette classifica as diferentes relações transtextuais: hipertextualidade, alusão, paródia, entre outros, como elementos que indicam a arquitetura do texto, visto que todo e qualquer texto faz explicitamente alusão a outros textos em maior ou menor escala com diferentes funções. Esse fenômeno está ligado ao conhecimento de mundo do autor e constitui-se como importante elemento também para o leitor, à medida que estas referências lhe forem acessíveis, conforme os exemplos a seguir.

A narradora de *Stupeur et Tremblements* cita autores e livros, clássicos da cultura ocidental como Jacques Prévert: "*Le catalogue Import-Export de Yumimoto était la version titanésque de celui de Prévert [...]*"<sup>24</sup>(NOTHOMB, 1999, p. 15), um grande poeta e roteirista francês cuja fama espalhou-se pelo mundo ocidental, e descreve ainda o catálogo da empresa utilizando o adjetivo "*titanésque*"<sup>25</sup> que faz referência aos titãs, na mitologia grega, que enfrentaram Zeus e os deuses olímpicos.

Faz também alusão a Sísifo e à lenda das Danaides: "*Mon tonneau des Danaïdes ne cessait de se remplir de chiffres que mon cerveau percé laissait fuir. J'étais le Sisyphes de la comptabilité et, tel le héros mythique, je*

<sup>23</sup> - É estranho. Eu pensava que os japoneses eram diferentes dos chineses. [...] Eu achava que os japoneses tinham o senso da honra. [...] A Bélgica pode fazer fronteira com a Alemanha, mas na última guerra o Japão teve muito mais em comum com a Alemanha!" (NOTHOMB, 2001, p. 41 e 48)

<sup>24</sup> - "O catálogo Import-Export de Yumimoto era a versão titanésca do catálogo de Prévert [...]" (NOTHOMB, 2001, p. 15)

<sup>25</sup> Na tradução brasileira (2001), em vez de "titânico" foi empregado o adjetivo "titanésco", perdendo-se assim este ponto que constitui a referência cultural na qual se inspira a personagem.

*ne me désespérais jamais [...]*”<sup>26</sup>(NOTHOMB, 1999, p. 73), na qual as jovens irmãs são castigadas por matarem os maridos tendo de encher de água um tonel furado.

Evoca clássicos da literatura ocidental: “*Je commençais par regarder chaque nouveau nombre avec autant d'étonnement que Robinson rencontrant un indigène de ce territoire inconnu [...]*”<sup>27</sup>(NOTHOMB, 1999, p. 69). Compara-se ao personagem-título Robinson Crusoe, obra do autor Daniel Defoe, publicado no Reino Unido originalmente em 1719 e traduzido para o japonês somente em 1991.

Ela faz referência ao clássico poeta e dramaturgo “francês”, Jean Baptiste Racine (1639-1699): “*C'était donc un lieu clos, racinien, où deux tragédiennes se retrouvaient plusieurs fois par jour pour écrire le nouvel épisode d'une rixe enragée de passion.*” (NOTHOMB, 1999, p. 134)<sup>28</sup>.

Cita também o filósofo alemão Friedrich Nietzsche: “*Il est typique des êtres qui exercent un métier lamentable de se composer ce que Nietzsche appelle un arrière monde, un paradis terrestre ou céleste auquel ils s'efforcent de croire pour se consoler de leur condition infecte.*” (NOTHOMB, 1999, p. 160 - 161)<sup>29</sup>.

Proclama-se como Deus, Cristo e mártir, sendo todos estes elementos da cultura ocidental:

*- Moi, quand j'étais petite, je voulais devenir Dieu. Le Dieu des chrétiens, avec un grand D. Vers l'âge de cinq ans, j'ai compris que mon ambition était irréalisable. Alors, j'ai mis un peu d'eau dans mon vin*

<sup>26</sup>“Meu tonel das Danaides continuava a ser constantemente alimentado com números, que escapuliam por meu cérebro furado. Eu era o Sisifo da contabilidade, e, como o herói da mitologia, nunca perdia a esperança [...]” (NOTHOMB, 2001, p. 73)

<sup>27</sup>“Para começar, eu contemplava cada novo número com um espanto digno de Robinson diante de um indígena naquele território desconhecido; depois, minha mão entorpecida tentava reproduzi-lo no teclado.” (NOTHOMB, 2001, p. 69)

<sup>28</sup>“Era portanto um espaço fechado, raciniano, onde duas atrizes trágicas se encontravam várias vezes por dia para escrever o novo episódio de uma rixa de furiosa paixão.” (NOTHOMB, 2001, p. 134)

<sup>29</sup>“É típico das pessoas que exercem uma profissão lamentável inventarem o que Nietzsche chama de mundo de substituição, um paraíso terrestre ou celeste no qual se empenham em acreditar para se consolar de sua condição infecta.” (NOTHOMB, 2001, p. 160 - 161)

*et j'ai décidé de devenir le Christ. J'imaginai ma mort sur la croix devant l'humanité entière. A l'âge de sept ans, j'ai pris conscience que cela ne m'arriverait pas. J'ai résolu, plus modestement, de devenir martyr. Je me suis tenue à ce choix pendant de nombreuses années. Ça n'a pas marché non plus.*<sup>30</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 75)

Apesar de ter vivido parte da infância no Japão, nessa época já tinha valores cristãos como referência cultural e se reporta diversas vezes a referências cristãs, embora muitas vezes de maneira satírica. Refere-se ao apocalipse: “*Quand l'Apocalypse aura fait son œuvre, les cités ne seront plus que des forêts de chiottes.*” (NOTHOMB, p. 149); ao jardim do Éden: “*Au jardin d'Éden : Ève n'avait aucune envie de croquer la pomme, mais un serpent obèse, pris d'une crise de sadisme aussi soudaine qu'inexplicable, l'y avait contrainte.*”<sup>31</sup> (NOTHOMB, p. 167); e a Pôncio Pilatos:

*Ponce Pilate ne savait pas non plus qu'il œuvrait pour le triomphe du Christ. Il y a eu le Christ aux oliviers, moi je suis le Christ aux ordinateurs. Dans l'obscurité qui m'entoure se hérissent la forêt des ordinateurs de haute futaie.*<sup>32</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 77)

Cita o filósofo grego Pitágoras: “*Les chiffres, dont j'avais toujours admiré la calme beauté pythagoricienne [...]*”<sup>33</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 68).

<sup>30</sup>“- Eu, quando era pequena, queria um dia ser Deus. O Deus dos cristãos, com D maiúsculo. Por volta dos cinco anos, entendi que minha ambição não podia ser realizada. Decidi então baixar um pouco a bola e tornar-me o Cristo. Ficava imaginando minha morte na cruz diante da humanidade inteira. Aos sete anos, conscientizei-me de que isto não me aconteceria. Mais modesta, decidi tornar-me mártir. Fui fiel a esta escolha durante muitos anos. Mas também não funcionou.” (NOTHOMB, 2001, p. 60-61)

<sup>31</sup>“No jardim do Éden: Eva não tinha a mínima vontade de comer a maçã, mas uma serpente obesa, tomada de uma crise de sadismo tão repentina quanto inexplicável, a coagiu.” (tradução minha)

<sup>32</sup>“Pôncio Pilatos tampouco sabia que estava trabalhando pelo triunfo do Cristo. Houve o Cristo das oliveiras, e eu sou o Cristo dos computadores. No escuro que me cerca cresce a floresta dos computadores frondosos.” (NOTHOMB, 2001, p. 62)

<sup>33</sup>“Os números, cuja calma beleza pitagórica eu sempre admirara [...]

(NOTHOMB, 2001, p. 68)

Pitágoras nasceu por volta de 580 a.C. e foi muito importante para o desenvolvimento da cultura ocidental na esfera da matemática. E: “*Fubuki entra dans le gynécée [...]*”<sup>34</sup>(NOTHOMB, 1999, p. 135), a narradora chama o banheiro de *Gineceu*, que era o cômodo onde os gregos acolhiam as mulheres e também na Botânica, o órgão reprodutor das flores.

Em menor número, a narradora reporta também símbolos do Japão, dentre eles, cito novamente a cerimônia do chá: “*Rien n'était plus normal, quand on débutait dans une compagnie nipponne, que de commencer par l'ôchakumi, 'la fonction de l'honorable thé'. Je pris ce rôle d'autant plus au sérieux que c'était le seul qui m'était dévolu.*”<sup>35</sup>(NOTHOMB, 1999, p. 18). Além de falar deste hábito, utiliza a palavra em japonês sem itálico, como se não fosse uma palavra estrangeira no romance, escrito em língua francesa.

Conforme visto, a personagem toma distância de si mesma e analisa suas ações como sendo pertinentes para um japonês, diz que está consciente da injustiça mas que decidiu se submeter a ela. A narradora é onipresente e a personagem também tem o poder de ver a si própria, no exemplo de quando se vê “defenestrando-se”; vê seu corpo “caindo pela janela” e também os “pedaços” espalhados pela cidade. Esse distanciamento é um desdobramento de sua personagem, na qualidade de ser ou de se ver como Outro (NARJOUX, 2004, p. 112). Esses dois papéis confrontam-se constantemente e isso é materializado em seu discurso. Amélie, num primeiro momento, denuncia as verdadeiras catástrofes pelas quais ela passa trabalhando na empresa:

*J'étais consciente de cette injustice et pourtant je m'y soumettais à fond. [...] J'avais à présent sous les yeux l'horreur méprisante d'un système qui niait ce que j'avais aimé et cependant je restais fidèle à ces valeurs auxquelles je ne croyais plus.* (NOTHOMB, 1999, p. 134)<sup>36</sup>

<sup>34</sup>“Fubuki entrou no gineceu [...]” (NOTHOMB, 2001, p. 135)

<sup>35</sup>“Nada mais normal, quando se começa numa companhia japonesa, que estrear com o ochakumi – ‘a função do honrado chá’. Levei este papel tanto mais a sério por ser o único que me cabia.” (NOTHOMB, 2001, p. 13 - 14)

<sup>36</sup>“Eu tinha consciência dessa injustiça, e no entanto submetia-me perfeitamente a ela. [...] Tinha agora diante dos olhos o horror desdenhoso de um sistema que negava o que eu amara, e no entanto continuava fiel àqueles valores em que não mais acreditava.” (NOTHOMB, 2001, p. 101)

A narradora diz que estava consciente da injustiça, do horror desse sistema de valores – que ela não admirava mais. Astuciosa, a narradora revela em seguida a sua percepção desses fatos e ainda assim admite que, em momento algum, se sentiu injustiçada: “*A ceux qui ne manqueront pas de trouver indigne ma soumission à une décision abjecte, je me dois dire ceci : jamais, à aucun instant de ces sept mois, je n'ai eu le sentiment d'être humiliée.*”<sup>37</sup> (NOTHOMB, 1999, p. 135 – 136), demonstrando seu entendimento da cultura japonesa, na qua tais eventos não seriam considerados como humilhações.

O romance expõe os contrastes do que ela considera seus próprios valores Ocidentais *versus* seus valores Orientais, e essa é uma característica da escrita da autora, que utiliza referências, citações diretas e indiretas de livros, escritores e símbolos da cultura ocidental, em especial elementos da mitologia grega. Podem-se ver duas interpretações distintas: 1) acredita ser uma japonesa de raiz, faz de tudo para se igualar aos seus colegas, demonstra seus conhecimentos dos códigos culturais do país, contudo, não consegue se encaixar na sociedade japonesa que descreve; e 2) é estrangeira, ocidental e denuncia os abusos e injustiças que sofreu por ser marginalizada. Esse jogo de papéis configura uma complexidade característica típica da personalidade do estrangeiro: deslocado, ele não tem mais referências concretas de seu lugar de origem. Além da imagem do Oriente como o Outro exótico, criada pelo Ocidente. Amélie busca o Japão de sua infância, exótico, que se constitui de belas paisagens e aventuras maravilhosas.

### 1.3 *Ni d'Ève ni d'Adam*: outro olhar sobre Amélie, a mesma estrangeira

O romance *Ni d'Ève ni d'Adam* foi publicado no ano de 2007 pela Editora Albin Michel. Trata-se de um romance autobiográfico, no qual é relatado o mesmo período do livro *Stupeur et Tremblements*, porém, sob uma outra perspectiva, conforme o texto da contracapa:

*Stupeur et Tremblements* pourrait donner l'impression qu'au Japon, à l'âge adulte, j'ai seulement été la plus désastreuse des employées. *Ni d'Ève ni d'Adam*

<sup>37</sup>“Aos que certamente acharão indigna minha submissão a uma decisão abjeta, devo dizer o seguinte: nunca, em momento algum daqueles sete meses, eu tive a sensação de estar sendo humilhada.” (NOTHOMB, 2001, p. 102)



révéléra qu'à la même époque et dans le même lieu, j'ai aussi été la fiancée d'un Tokyoïte très singulier.  
<sup>38</sup>(NOTHOMB, 2007, contracapa)

O fato de o livro abordar o mesmo tempo e espaço de que trata *Stupeur et Tremblements* fundamenta um paralelo traçado entre as duas obras com respeito à sua temática central: o Outro. Esse não foi publicado no Brasil, há apenas uma proposta de tradução publicada como projeto final do curso de tradução da Universidade de Brasília<sup>39</sup>. De acordo com a afirmação de Jean-Michel Lou (2011, p.143): “Les deux livres pris ensemble font un contraste d’ombre et lumière”<sup>40</sup>. Entretanto seu estudo não desenvolve esse paralelo entre as obras. Assim, neste capítulo, busca-se salientar essa relação.

Nesta narrativa, a protagonista é valorizada e aceita por um japonês, chamado *Rinri*, que vê em seus modos ocidentais a beleza e a perfeição. Embora essa situação seja aparentemente favorável, os conflitos continuam sendo permeados pelas diferenças culturais e os inconvenientes de ser estrangeira.

A narração advém da voz da protagonista, seu nível de percepção é o da personagem Amélie que participa da história fazendo julgamentos de valores e descrições como em *Stupeur et Tremblements*. A maioria dos verbos está no passado perfeito e no presente, sendo a narração simultânea e em alguns momentos posterior à diegese. O romance apresenta muitos diálogos, entre Amélie e Rinri e o ritmo da narrativa engloba constantes pausas, em que a narradora cessa de contar para explicar ou descrever o contexto no qual a protagonista está inserida, da mesma forma que ocorre em *Stupeur et Tremblements*, em sua relação com Fubuki.

Neste romance, a linha condutora é o relacionamento amoroso, o espaço é o Japão, cuja descrição traz à tona um cenário diferente daquele de *Stupeur et Tremblements*. O mundo japonês vivido pela personagem do

<sup>38</sup> “*Stupeur et Tremblements* poderia dar a impressão de que no Japão, na idade adulta, eu fui somente a mais desastrosa das empregadas. *Ni d’Ève ni d’Adam* revelará que na mesma época e no mesmo lugar, eu fui também a noiva de um toquista muito singular.” (tradução minha) \* Deste romance, todas as traduções para o português são minhas.

<sup>39</sup>BOAVENTURA, Sávio Santos. *Nem de Eva, nem de Adão: uma tradução do texto Nothombiano*. Universidade de Brasília. Curso de Tradução, junho de 2011

<sup>40</sup>“Os dois livros juntos fazem um contraste de sombra e luz” (tradução minha)

primeiro romance é delimitado à empresa e à cidade de Tóquio vista pela janela da empresa, neste outro romance, o Japão estende-se por belas paisagens, parques, montes, ilhas entre outros cenários naturais, passando do *huis clos* do prédio da empresa a cenários abertos, nos quais se passam aventuras maravilhosas.

Amélie está agora em uma posição privilegiada, visto que é professora de francês de Rinri, atividade esta que é citada em *Stupeur et Tremblements* como sendo algo inapropriado para Amélie porque ela não seria capaz de ensinar algo. Sua tarefa é ensinar sua língua e cultura a um japonês, cujos pais a chamam de *sensei* (mestre), o que demonstra o reconhecimento para com ela. Neste contexto, ao contrário de *Stupeur et Tremblements*, Amélie não tem necessidade de se afirmar como uma conhecedora dos códigos orientais. Neste romance, ela mostra mais o seu lado ocidental, já que percebe que é isso que seduz Rinri.

Estabelecido o contato entre os dois personagens, desabrocham as dificuldades prévias de uma relação, as quais são esclarecidas pela narradora como dicotomias advindas das diferenças culturais: “*Il m’écoutait comme si je lui racontais des bizarreries. L’avantage des discussions avec les étrangers est que l’on peut toujours attribuer l’expression plus ou moins consternée de l’autre à la différence culturelle.*” (NOTHOMB, 2007, p. 6)<sup>41</sup>. Nesse trecho, percebe-se a questão da relação com o outro, com quem é estrangeiro, assim fica estabelecido o conflito inicial da narrativa.

Ela vive uma história de amor e de aceitação. Uma relação agradável, lúdica e cheia de carinho, no entanto, o desenvolvimento da trama se dá à medida em que ela se sente insegura e confusa; o que acontece paralelamente em sua experiência profissional. Reflete sobre qual postura deve adotar, se mais voltada para os valores japoneses ou para os ocidentais e, por vezes, sem espontaneidade, age seguindo estratégias justificadas por seus conhecimentos culturais a respeito do Japão.

Em diferentes contextos, as relações são permeadas por interesses e valores diversos, inclusive sistemas de significação distintos que podem por vezes impossibilitar a comunicação entre as pessoas, mesmo sabendo que alguns signos, sentimentos e expressões são universais, cada discurso é provido de uma intencionalidade carregada de leituras completamente

<sup>41</sup>“Ele me escutava como se eu lhe contasse bizarrias. A vantagem das conversas com estrangeiros é que se pode sempre atribuir a expressão mais ou menos consternada do outro à diferença cultural.” (tradução minha)

individuais. Embora os dois estejam no mesmo país e falem a mesma língua, compartilhem dos mesmos sentimentos, alguns dos contrastes são pontuados desde o momento inicial, no qual a personagem Amélie está morando no Japão, quer aprender a língua japonesa e torna-se professora de francês de um japonês. A relação pedagógica desenrola-se por meio de embates e verdadeiros mal-entendidos. Em seguida, transforma-se em uma ligação amorosa. Nesse sentido, os impasses se dariam por conta dessas diferenças e, dessa maneira, as relações tornam-se mais diplomáticas, à medida que existe o respeito à individualidade do estrangeiro. O estranhamento é um tema abordado no próprio título da obra, o qual remete à história bíblica, mas também é uma expressão francesa utilizada para representar o “desconhecimento”, como se não houvesse jamais ouvido falar nem de Eva e nem de Adão, representados por Amélie e Rinri, completamente estranhos um ao outro. Porém, apaixonados, puros e prontos para o pecado que os separaria, o gesto de Eva de pegar uma maçã no jardim do Éden, história que é parafraseada por Amélie que completa: “*Adam devait juste cela à Ève.*” (NOTHOMB, 2007, p. 12)<sup>42</sup>, referindo-se ao pagamento que a professora recebeu pelas aulas cujo valor, segundo a personagem equivaleria ao preço de algumas maçãs. Insiste nesse ponto, no trecho:

*Ève au jardin ne parvint pas à cueillir le fruit désiré. Le nouvel Adam avait appris la galanterie qui alla lui en querir une pleine cargaison et la regarda manger avec attendrissement. La nouvelle Ève, égoïste de son péché, ne lui en proposa pas même une bouchée. J’aimais beaucoup ce remake qui me paraissait plus civilisé que le classique. Pourtant, la fin de l’histoire s’assombrissait d’une demande en mariage. Pourquoi fallait-il toujours que le plaisir se paie? Et pourquoi le prix de la volupté était-il inévitablement la perte de la légèreté originelle?* (NOTHOMB, 2007, p. 157)<sup>43</sup>

<sup>42</sup>“Adão devia justamente isso à Eva” (tradução minha)

<sup>43</sup>“Eva no jardim não chega a colher o fruto desejado. O novo Adão [...]. A nova Eva, egoísta de seu pecado, não lhe propôs nem uma mordida. Eu adorava este *remake* que me parecia mais civilizado do que o clássico. Portanto, o fim da história escurecia-se com um pedido de casamento. Porque é preciso sempre que o prazer se pague? E, porquê o preço da volúpia era inevitavelmente a perda da leveza original?” (tradução minha)

Essa alusão à Bíblia torna a história de Amélie um retrato do paraíso perdido que a protagonista viveu no Japão. Primeiramente o de sua infância, cujas lembranças lhe fazem retornar ao país com a esperança de encontrar aquela vida que tinha quando criança, tendo em vista que não chega a “colher o fruto”, já que mudar de país não era uma escolha. O cenário do paraíso continua sendo o Japão, onde jardins, paisagens e o fruto são transmutados. A personagem vive uma paixão que lhe exige responsabilidades – assim como Eva ao pegar o fruto – às quais ela não se sente pronta para assumir, compara o preço do pecado ao preço do pedido de casamento que recebe de Rinri.

*Ni d'Ève ni d'Adam* tem um caráter exótico, haja vista apresentar grande número de referenciais. Além dos exemplos bíblicos, a narradora cita ainda muitos autores, livros e artistas, tanto ocidentais como orientais. São empregados muitos estrangeirismos, incorporados ao texto de maneira fluída, o que também comprova a proficiência linguística da personagem. São exemplos disso os prenomes como: *Rinri, Hara, Yasu, Masa, Nishio-san* e *Amy*; nomes de estabelecimentos: *Omote-Sando, Azabu*; lugares e regiões: *Kansai, Kamakura, Kirin, Nagoya, Hakone, Ichigaya*, artistas: *Riyuchi Sakamoto, Kaiko Takeshi, Mishima*; pratos e bebidas típicas: *kankokujin, okonomiyaki, chimay* etc. Algumas expressões estrangeiras estão em itálico, porém, não há nenhum tipo de glossário ou nota explicativa.

Há um vocabulário variado em língua estrangeira, em inglês e também em japonês. O fato de a narradora empregar livremente termos em japonês faz supor um leitor proficiente ou ainda capacitado a realizar uma leitura “simples” que não necessite de todas as referências utilizadas pela autora. São expressões como: “*i see*”, “*what's that?*”, “*oh my god!*”, “*come on*”, “*pictionary*”, “*peanut butter*”, “*azobu*”, “*to play*” e a palavra “*kori*” chega a aparecer quatro vezes, não havendo qualquer referência ou explicação de seu significado.

Vistas as marcas textuais, compreende-se que o romance trata de homogeneizar os estrangeirismos como efeito de um deslocamento cultural efetivo. A personagem belga, narra a história que acontece no Japão em língua francesa, mesmo que a língua dos diálogos que chegam até ao leitor não sejam o japonês. Amélie está comunicando-se e vivendo os costumes japoneses, ela os defende e os supervaloriza.

Há uma identificação com a cultura japonesa, com a qual Amélie exprime ainda uma tentativa de “colocar-se” no lugar das japonesas, mesmo

admitindo que não é uma. Esse deslocamento pode ser observado na própria foto da capa do livro, no qual a autora, imitando um samurai (cuja referência é abundante em seu texto) segura uma catana, que é uma espada japonesa utilizada por samurais. Porém, de uma maneira inusitada, com a ponta dos dedos na lâmina, trazendo uma imagem cômica dessa personagem que não sabe como se defender e pode colocar-se em perigo por sua ignorância no trato com a arma, reproduzindo um samurai que cometerá *seppuku*.

Neste romance, contrariamente a *Stupeur et Tremblements*, podemos perceber que a aflição antes constante, no sentido de uma crise identitária (identidade oriental x identidade ocidental) e busca de autoafirmação da personagem principal, também está em primeiro plano. Nesta ocasião, a cultura belga/ocidental muitas vezes é valorizada por Amélie e tida até como “lógica” em detrimento da cultura japonesa, que em numerosos momentos é destronada. Por vezes, Amélie se vê como uma estrangeira e ela sabe que esse fato por si só acarreta mal-entendidos.

As interrogações sobre a identidade de Amélie aparecem majoritariamente relacionadas à sua nacionalidade: “*Il ne comprit pas ma nationalité. J’avais l’habitude.*” (NOTHOMB, 2007, p. 8)<sup>44</sup>, essa declaração é interessante pelo fato de frequentemente sua origem não ser identificada. Adiante, refere-se à nacionalidade japonesa e julga: “*Aucune nationalité n’est aussi difficile à acquérir.*” (NOTHOMB, 2007, p. 19)<sup>45</sup>. Amélie é estrangeira e, em certos momentos, reconhece sua nacionalidade belga, ora de maneira positiva ora negativa: “*J’étais, comme toujours dans ma vie, l’unique Belge.*” (NOTHOMB, 2007, p. 16)<sup>46</sup>. Amélie é sempre estrangeira, em todo e qualquer território. Neste propósito, a respeito dos estrangeiros, Julia Kristeva propõe uma análise psicológica:

Sempre em outro lugar, o estrangeiro não é de parte alguma. Mas não nos enganemos: na maneira de viver essa ligação com o espaço perdido [...] De um lado, os que se consomem na divisão entre o que não existe mais e o que jamais existirá: os adeptos do neutro, os partidários do vazio, insensíveis ou melodramáticos,

<sup>44</sup>“Ele não compreendeu minha nacionalidade. Eu tinha este hábito” (tradução minha)

<sup>45</sup>“Nenhuma nacionalidade é tão difícil de se adquirir” (tradução minha)

<sup>46</sup>“Eu era, como sempre em minha vida, a única belga”. (tradução minha)

mas sempre desiludidos; não forçosamente derrotistas, em geral eles se transformam nos maiores ironistas. (KRISTEVA, 1994, p. 18)

A identidade do estrangeiro é multifacetada, como diz a autora, mantém aspectos de diferentes nacionalidades. Amélie se descreve como um personagem típico, cômico, justificando, absurdamente suas atitudes, traça uma caricatura de si mesma, a típica imigrante que busca um lugar na sociedade, porém, ridicularizando-se. Tenta reviver o Japão de sua infância, mas, desiludida, não o encontra mais.

Nas páginas derradeiras do romance, conclui: *“Mes identités diverses n’ont plus dormi depuis longtemps, voire n’ont jamais dormi.”* (NOTHOMB, 2007, p. 140)<sup>47</sup>; reconhecendo assim o mosaico referencial de sua identidade, integrando os julgamentos que propõe/refuta no enredo. Indica o seu orgulho em estar em contato com a cultura japonesa e relata: *“J’ai une liaison avec un type d’ici.”* (NOTHOMB, 2007, p. 32)<sup>48</sup>, enfatizando o fato de que seu relacionamento é com um japonês, de Tóquio, e não o fato de estar envolvida com alguém por quem está apaixonada. A protagonista declara sua estima pela cultura japonesa, sem entender Rinri que tem vontade de viver os costumes ocidentais ao invés dos orientais, os quais seriam muito mais interessantes, em sua opinião. Neste caso, os dois estão fascinados cada um pela cultura Outra.

Já nas páginas finais, o romance chega a seu ápice quando a protagonista executa uma tarefa que acredita ser imprescindível a todo e qualquer japonês: escalar o Monte Fuji e lá ver o nascer do sol. Amélie descreve essa experiência como uma aventura sobrenatural, da qual sente grande orgulho.

A protagonista vai acompanhada de Rinri, no entanto, ela não pode compartilhar desta experiência primorosa com ele, decide vivê-la sozinha. Governada por seus instintos de liberdade, ela desce o Monte acreditando ter sido abençoada. Essa experiência a conduz a um estado de espírito indizível e a faz sentir completamente mergulhada naquela paisagem maravilhosa. Essa seria, a representação de sua ascensão social no que diz respeito à sua identidade japonesa.

<sup>47</sup>“Minhas identidades diversas não dormiriam mais por um longo tempo, talvez não tenham dormido jamais.” (tradução minha)

<sup>48</sup>“Eu tenho uma ligação com um rapaz daqui.” (tradução minha)

Amélie demonstra conhecer em detalhes e eleger a cultura japonesa: *“J’aimais cette impression de copier les réponses de mes voisines.”* (NOTHOMB, 2007, p. 34)<sup>49</sup>, referindo-se às japonesas, como vizinhas, logo, como suas semelhantes, ao ter, artificialmente uma atitude parecida. Faz diversas tentativas de aproximação: *“Ce doit être difficile d’être une Japonaise.”* (NOTHOMB, 2007, p. 35)<sup>50</sup>, mas não está em pé de igualdade. Demonstra compreender e aceitar a cultura estrangeira, para, assim, também compreender-se a si mesma. Nesse caso, o caminho da aceitação do Outro propicia o autoconhecimento e provoca um crescimento mútuo. Em relação a esse tema, Kristeva propõe:

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo. (KRISTEVA, 1994, p. 21)

Amélie apresenta sua identidade multifacetada assumindo diferentes papéis de acordo com a conjuntura. Ela utiliza seus conhecimentos da cultura oriental para fazer parte do grupo no qual está inserida, no entanto, acaba por admitir que esse é um Outro que faz parte de sua identidade. Seu convívio com diferentes pessoas em diferentes países, proporcionou-lhe bagagem suficiente para que ela possa “vestir-se” desses diferentes personagens. Suas experiências são tão marcantes, que lhe transparecem a partir de referências linguísticas:

*Ce que j’éprouvais pour ce garçon manquait de nom en français moderne, mais pas en japonais, où le terme de koi convenait. Koi, en français classique, peut se traduire par goût. J’avais du goût pour lui. Il était mon koibito, celui avec lequel je partageais le koi : sa compagnie était à mon goût. En japonais moderne, tous les jeunes couples non mariés qualifient leur partenaire de koibito.* (NOTHOMB, 2007, p. 38)<sup>51</sup>

<sup>49</sup>“Eu adorava a impressão de copiar minhas vizinhas.” (tradução minha)

<sup>50</sup>“Deve ser difícil ser uma japonesa.” (tradução minha)

<sup>51</sup>“O que eu sentia por este garoto não tinha nome em francês moderno, mas não em japonês, cujo termo koi convinha. Koi, em francês clássico pode se traduzir por

Uma grande prova de sua identificação com a cultura japonesa apresenta-se no fato de ela nomear o seu sentimento amoroso com uma expressão de língua japonesa e não em língua francesa, o que se justifica pelo fato de estar muito mais familiarizada com a experiência que vivenciou no Japão do que na Bélgica.

As incertezas estão postas, Amélie encontra vias de criticar os japoneses e suas atitudes que, para ela, são sem lógica: “*Je compris que les Nippons adoraient manger de la fondue suisse pour le côté ludique de l'affaire et qu'ils en avaient créé une qui éliminait le seul détail fâcheux de ce plat traditionnel : sa saveur.*”<sup>52</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 29). Ironicamente constata que o sabor – o aspecto mais importante de um prato – foi apagado pelos japoneses.

Em outro exemplo, refere-se aos colegas de Rinri como “teus compatriotas”, diferenciando-se em natureza e em costumes: “- *Pourquoi tes compatriotes ne s'attroupent-ils jamais autant qu'à l'étranger ?*”<sup>53</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 44); porém, refere-se a “estrangeiro” como sendo o Japão o país de referência. Amélie não se inclui no grupo que denomina “teus compatriotas”, mas também não se considera estrangeira, pois assim, declara: “*Je ne pouvais pas me plier à un usage que je trouvais si absurde.*”<sup>54</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 43), referindo-se aos costumes japoneses, decide não se “dobrar” e assim prefere então uma atitude mais espontânea.

A protagonista denuncia os embates decorrentes dos diferentes usos culturais, cujas origens aparecem em seu discurso fundamentadas em rótulos de nacionalidade: “[...] *je jure que je vis dans ses yeux ce constat : 'Les Belges sont des gens bizarres.*”<sup>55</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 29), diferenciando-se do grupo a partir de uma leitura sua que define sua

afeição. Eu tinha afeição por ele. [...] Em japonês moderno, todos os jovens casais não casados qualificam seu parceiro de koibito.” (tradução minha)

<sup>52</sup>“Eu compreendi que os nipônicos adoravam comer o fondue suíço pelo aspecto lúdico do negócio e que eles tinham criado um que eliminava o único detalhe fastidioso deste prato tradicional: o seu sabor.” (tradução minha)

<sup>53</sup>“— Por que teus compatriotas não se juntam tanto quanto no estrangeiro? (tradução minha)

<sup>54</sup>“Eu não poderia me dobrar a um que eu achava uso tão absurdo.” (tradução minha)

<sup>55</sup>“[...] Eu juro que vi em seus olhos este constato : 'Os belgas são uma gente bizarra.'” (tradução minha)



individualização em termos de nacionalidade, continua: “[...] *j'éteignis le réchaud en soufflant dessus, procédé qui surprit le Japonais [...]*”<sup>56</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 30). Escolhe tratar os amigos de Rinri por “os japoneses”, conferindo-lhes um rótulo de grupo do qual ela não faz parte.

A nacionalidade é um fator determinante do ponto de vista de Amélie, cuja opinião aponta para uma leitura da realidade nesta direção: “Il y eut aussi l'épisode où chacun dut présenter son pays. Quand vint mon tour, j'eus la nette impression d'avoir hérité d'un dossier difficile. Chacun avait parlé d'un pays connu. Je fus la seule à devoir préciser dans quel continent se situait ma nation.”<sup>57</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 36); utiliza o termo herdado marcando a sua “descendência” para reforçar o conceito de “nação”.

A narradora conduz o leitor à compreensão de seu paradigma identitário por meio de espelhamento, bem como em *Stupeur et Tremblements*, no qual a atitude e a identidade do personagem coadjuvante também são postas à prova: “*Quelles étranges manières de la part d'un Nippon si bien élevé !*”<sup>58</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 24). No texto, ela reflete sobre a cultura japonesa que lhe é conhecida e que se apresenta neste contexto de retorno ao país enquanto adulta.

Rinri aprecia os modos de vida ocidental, mesmo quando reconhece que no caso da alimentação, a maioria das comidas fazem mal para a saúde. Mas, a sua escolha é, ainda assim, a de abandonar seus costumes; sendo o reflexo de Amélie que o admira justamente por sua cultura japonesa, mas abandona seus próprios costumes por preferir os do outro. A personagem relata: “[...] *nous nous explorions l'un l'autre avec une curiosité bienveillante.*”<sup>59</sup>(NOTHOMB, 2007, p. 34), logo essa exploração é no sentido de conhecer o outro sem ultrapassar os limites impostos por suas próprias naturezas.

<sup>56</sup> “[...] Eu apaguei o fogareiro assoprando de cima, procedimento que surpreendeu os japoneses [...]” (tradução minha)

<sup>57</sup> “Quando veio a minha vez, eu tive a clara impressão de ter **herdado** uma tarefa difícil. Cada um tinha falado de um país conhecido. Eu fui a única a ter de precisar em qual continente se situava a minha **nação**.” (tradução e grifo meu)

<sup>58</sup> “Que estranhas maneiras da parte de um nipônico tão bem criado.” (tradução minha)

<sup>59</sup> “[...] nós nos explorávamos um ao outro com uma curiosidade amigável.” (tradução minha)

Novamente Amélie vive um conflito identitário. Contudo, é perceptível um pequeno deslocamento de sua percepção como “japonesa”, já que esses conhecimentos são expressos pela voz da narradora que, ao pensar, questiona sua vida, mas nem sempre expressa de maneira direta as estratégias que cria.

Em alguns momentos a protagonista defende as japonesas, reconhecendo as dificuldades de viverem em tal sociedade patriarcal, porém, ela o faz de maneira que não se inclui neste grupo: “*Sans le savoir, j’avais dû parler comme une vraie Japonaise [...]*”<sup>60</sup>(NOTHOMB, 2007, p.7); utiliza o adjetivo “verdadeira” para qualificar japonesa, por não se considerar uma. Observando essas características, pode-se deduzir que, neste livro, há uma aceitação por parte da personagem em relação à sua identidade belga, questão fundamental ao desenvolvimento da intriga.

<sup>60</sup>“Sem saber, eu devera ter falado como uma verdadeira japonesa”. (tradução minha)

## 2. *Stupeur et Tremblements*, a adaptação de Alain Corneau

Nesta seção, há descrições e reflexões de diferentes pontos de análise do filme *Stupeur et Tremblements* sob a ótica da construção da identidade. Trago um pouco da biografia do diretor, as temáticas que ele abordou em sua carreira e em *Stupeur et Tremblements*. Trago informações gerais sobre o contexto de produção. Em **2.1. “Matéria sonora”** é descrito o aspecto sonoro de acordo com as reflexões de Michel Chion (1982) aplicadas especificamente a este filme. **2.1.1 “A voz de Amélie materializada”**, apresenta a análise que aponta a importância da voz da narradora. Em **2.2 “Conflitos entre Amélie e Fubuki”** é descrita e analisada a relação também paradoxal entre protagonista Amélie e Fubuki. Em **2.3 “Deslocamento de Furyo, intertextualidade fílmica”** trago a análise do trecho do filme de Nagisa Oshima (1983) como um intertexto de peso, visto que há uma cena integrada a *Stupeur et Tremblements*. Na sessão **2.4 “O espaço fílmico”**, são descritos alguns dos espaços do filme, em especial o jardim Zen, que não é citado no livro, mas torna-se elemento chave da narrativa fílmica.

Para dar início à análise do filme, na tentativa de especificar as diferentes características deste em detrimento do romance, saliento a reflexão sobre adaptações de Linda Hutcheon (2011) que afirma:

O que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro. (HUTCHEON, 2011 p. 230)

Adaptar é uma ação que empreende criatividade e originalidade. O adaptador cria um produto novo que mantém relações com um anterior, mas nem por isso é de qualidade inferior.

O longa-metragem *Stupeur et Tremblements*, adaptado do romance homônimo da escritora Amélie Nothomb, foi lançado na França no dia 12 de março de 2003. É uma coprodução de *Les Films Alain Sarde, Divali Films, France 3 Cinéma* com a participação do *Canal +*.

O diretor francês, Alain Corneau, nasceu em agosto de 1943, envolveu-se com música e dizia-se amante de jazz<sup>61</sup>. Foi estudante de cinema no *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC) que

<sup>61</sup>Entrevista Alain Corneau com Lisa Bresner, programa Arte, nº8, 1994

atualmente é o *La Fémis*, em Paris. Desde criança Alain Corneau era fascinado pelo cinema norte-americano e esta paixão acabou marcando algumas de suas obras através do gênero policial. Em entrevista<sup>62</sup> ele diz que sempre preferiu os filmes de “*genre*” aos comerciais, e como aprendeu a fazer filmes assistindo-os<sup>63</sup>, também faz filmes de *genre*. De todo modo, ele não se ateu a um só estilo, começou sua carreira com produções policiais, com a presença do filme *noir* americano e do drama psicológico. Revelou em entrevista que uma constante em suas produções é a temática da “busca de si”<sup>64</sup>, como é o caso de *Stupeur et Tremblements*, filme que foi nomeado ao prêmio *Cesar* de melhor adaptação em 2003.

Produziu em diferentes categorias sendo seu primeiro filme *France Société Anonyme* (1973), o qual foi um fracasso comercial<sup>65</sup>; dois anos depois produziu o seu segundo filme, *Police Phytton 357*, no qual o ator Yves Montand tem o papel principal. Corneau tem experiência também com adaptações de romances. Adaptou um romance do escritor Louis Gardel, *Fort Saganne* (1984), uma grande e caríssima produção épica que contou com o ator Gérard Dépardieu e com a atriz Sophie Marceau. Em 1989, Corneau adaptou o livro de Antonio Tabucchi, *Nocturne Indien*, e depois *Tous les matins du monde* (1991), da obra homônima de Pascal Quignard, cujas temáticas são a música e a pintura barroca. Essa produção lhe rendeu o prêmio *Cesar* de melhor filme.

Analisei o filme *Stupeur et Tremblements* de acordo com as características desse tipo de mídia e em alguns exemplos são feitas comparações com o romance. A análise tem foco na construção identitária da personagem e a abordagem comparativa serve como um ponto de partida e de ligação entre as diferentes mídias, contribuindo assim para o desenvolvimento dessa reflexão.

O filme mostra a história da personagem Amélie, jovem que se muda para o Japão para trabalhar em uma empresa de Tóquio como intérprete. Impressionada com o país que conheceu em sua infância, Amélie vive uma realidade completamente diferente, na qual terá de enfrentar as dificuldades de ser estrangeira e um sistema de valores baseado na hierarquia. Sua

<sup>62</sup>Entrevista Alain Corneau com Lisa Bresner, programa Arte, nº8, 1994

<sup>63</sup>Entrevista Alain Corneau com Lisa Bresner, programa Arte, nº8, 1994

<sup>64</sup>Entrevista Alain Corneau com Lisa Bresner, programa Arte, nº8, 1994.

<sup>65</sup>Informação disponível em: <http://www.arte.tv/fr/deces-d-alain-corneau/3444528,CmC=3397036.html> Acessado em: 07/06/2013.

superior, Fubuki, também protagoniza essa história, na qual as duas personagens vivem uma relação intensa que ultrapassa os limites do convívio profissional.

O filme é predominantemente dialogado, portanto, a língua principal é o japonês, sendo somente a voz *over* em francês; dada a importância do aspecto auditivo em um filme, discutir-se-á o conceito de voz e em seguida, voz e identidade no próximo subcapítulo. O elenco, é composto por atrizes e atores japoneses que aparecem logo nos primeiros minutos do filme: Kaori Tsuji, Taro Suwa, Bison Katayama, Yasunari Kondo, Sokyū Fujita, Gen Shimaoka; e a protagonista Sylvie Testud, que é a única ocidental. No início são apresentados os personagens principais e seus respectivos cargos na empresa, reforçando o contraste que se estabelece em termos da aparência dos atores: todos são japoneses, mas a protagonista é ocidental.

A protagonista, Sylvie Testud é filha de italianos e nasceu em Lyon, na França, em 1971. Realizou estudos em História em Paris, e depois Teatro e Artes Dramáticas<sup>66</sup>.

Desde cedo, Sylvie se interessou pelo cinema. Começou a fazer papéis em filmes na França e na Alemanha nos anos 90. Seu primeiro trabalho foi em uma comédia dramática, *Couples et Amants* (1994) dirigida por John Lvoff, na qual faz uma pequena aparição. Em seguida ganhou o prêmio de melhor atriz<sup>67</sup> pela atuação no filme alemão *Jenseits der Stille*, lançado em 1996, dirigido por Caroline Link, traduzido no Brasil como *A música e o Silêncio*. Depois foi nomeada para o “*Cesar du meilleur espoir féminin*”<sup>68</sup> por sua atuação no filme *Karnaval* (1998) de Thomas Vincent. Sua atuação em *Stupeur et Tremblements* culminou no prêmio *Cesar* de

<sup>66</sup>Entrevista com Sylvie Testud para AlloCiné, 2012. Disponível em: [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18611036.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18611036.html) Acessado em: 10/04/2013.

<sup>67</sup>*Deutscher Filmpreis* é o prêmio de cinema mais importante na Alemanha, seria o equivalente ao *Cesar* na França. Informação disponível em: <http://www.deutsche-filmakademie.de/index.php?id=62&type=100&action=popup&num=358> Acessado em: 10/04/2013

<sup>68</sup>“*Cesar de melhor esperança feminina*”. (tradução minha) Informação disponível em: [http://www.cinema-francais.fr/cesar/cesar\\_1998.htm](http://www.cinema-francais.fr/cesar/cesar_1998.htm) Acessado em: 10/04/2013.

melhor atriz, o prêmio *Lumière*<sup>69</sup> e o *Étoile d'Or du Cinéma*<sup>70</sup>, todos de melhor atriz.

Em 2003 iniciou uma carreira paralela como romancista. Publicou a biografia *Il n'y a pas beaucoup d'étoiles ce soir*<sup>71</sup>, na qual, em quatorze capítulos, conta o seu cotidiano como atriz. Em 2008 ganhou o prêmio dos leitores da seleção *Le Livre de Poche* por seu romance *Gamines*. Em 2012, produziu o filme *La Vie d'une Autre*<sup>72</sup>, adaptado do romance homônimo de Frédérique Deghelt. Essa adaptação conta com a consagrada atriz francesa, Juliette Binocche, no papel da protagonista Marie. Marie acorda numa manhã e percebe que perdeu a memória, aos poucos se dá conta que quinze anos se passaram e ela tem de redescobrir sua própria identidade para assim reconstruir sua vida. Este filme tem muito em comum com *Stupeur et Tremblements*, pois apresenta a figura feminina que busca no momento presente, compreender seu passado para poder elaborar a sua própria identidade.

Em *Stupeur et Tremblements*, a história passa-se, sobretudo, na sala da empresa Yumimoto, no quadragésimo quarto andar de um prédio, em Tóquio. Algumas imagens da cidade aparecem rapidamente, mas a imagem predominante é a de dentro das salas da empresa. Conforme a análise de Lou (2011, p. 23) é o que dá a impressão de ser uma prisão, à primeira vista, já que o tempo todo os personagens estão dentro da empresa, nos corredores e salas. Há também passagens em que aparece o jardim Zen de Kyoto, Ryoan-ji que será o *incipit* e também o *excipit* do filme.

A música de entrada do filme é de Johann Sebastian Bach. *Les variations Goldberg* (1742), interpretada por Pierre Hantaï, é a única música tocada em todo o filme, em diversos momentos com algumas variações no ritmo. O fato dessa música ser composta de variações de um mesmo tema pode-se relacionar com as diferentes facetas da identidade da protagonista, que vive variações de sua própria identidade cultural.

<sup>69</sup>Informação disponível em:

[http://www.academielumieres.com/les\\_prix\\_lumieres\\_annee\\_par\\_annee.ws](http://www.academielumieres.com/les_prix_lumieres_annee_par_annee.ws)  
Acessado em 10/04/2013.

<sup>70</sup>Informação disponível em: <http://www.etoilesdorducinema.fr/palm-cinq-six.html>  
Acessado em: 10/04/2013.

<sup>71</sup>Não tem muitas estrelas esta noite (tradução minha)

<sup>72</sup>Outra Vida (tradução minha)

A música incidental é reproduzida nas cenas em que a personagem está realizando alguma tarefa ou uma de suas peripécias, frequentemente num ritmo acelerado. É reproduzida também em todas as cenas nas quais a protagonista “se defenestra” marcando uma quebra da diegese, na qual Amélie vive um momento fantasioso, em *contra-plongé*, ela voa pelo céu e observa a cidade do alto. Estas cenas dão um toque de ficção à história, característica presente no filme e também no romance.

No filme *Stupeur et Tremblements* o Japão não é apenas o plano de fundo da história de Amélie, mas também leitmotiv de toda a sua história e é representado sob diversas formas. Os atores, as ruas, a língua japonesa e a conduta dos personagens são aspectos que figuram o Japão, porém este país é um fundo discordante desta narrativa, sendo um país outro; como sublinha BENDER: “Corneau’s Japan thus emerges as tangible, palpable, as an “other” culture in which the audience is immersed and as a realistic base that make Amélie’s adventure “somewhat” plausible.”<sup>73</sup> (BENDER, 2005, p. 374). Este país é apresentado como um país estrangeiro, um país outro, estranho à protagonista e ao espectador, que facilmente se identifica a ela.

A representação do Japão na produção fílmica, difere, inevitavelmente, da composição do romance. Serão apresentados, na próxima seção pontos de análise que permitem a comparação dos efeitos criados por cada mídia. O adaptador tem a dupla missão de criar um produto novo, sem que esse seja totalmente estranho à audiência da obra adaptada para suprir as expectativas do público-alvo consumidor, cuja expectativa é reconhecer na adaptação a obra adaptada. Segundo o estudo de Bender:

The polarized reactions the film provoked should remind us that consuming narratives is, first and foremost, a question of expectations, that expectations are especially important in the viewing of film adaptations which combine two media (written text and graphic representation) around one narrative template, and even more decisive for adaptations of recent popular novels where the storyline or, at least,

<sup>73</sup>“O Japão de Corneau emerge então como tangível, palpável, como um 'outra' cultura na qual a audiência é imersa, e como uma base realística que faz a aventura de Amélie “de algum modo” plausível. (tradução minha)

the general context, as in *Stupeur*, is familiar to the majority of their audience.<sup>74</sup> (BENDER, 2005, p. 375)

Havendo a mudança de mídia, há também mudanças no enredo. Para observar este fato serão analisados alguns exemplos partindo do livro em direção ao filme. De acordo com a teoria da adaptação de Linda Hutcheon: “Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos [...] para outro [...]”. (HUTCHEON, 2011, p. 40). Assim, as análises que se seguem são contrastivas, de modo a revelar as dissimilaridades e seus efeitos nas diferentes obras.

Normalmente a contracapa de um filme apresenta a sinopse deste, porém *Stupeur et Tremblements* diferencia-se dos filmes comerciais, e tem como principal elemento textual da contracapa um trecho do livro de Amélie Nothomb, entre aspas. O texto reproduz o segundo parágrafo do livro:

*Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi, qui était le supérieur de monsieur Saito, qui était le supérieur de mademoiselle Mori qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne. On pourrait dire les choses autrement. J'étais aux ordres de mademoiselle Mori, qui était aux ordres de monsieur Saito, et ainsi de suite, avec cette précision que les ordres pouvaient, en aval, sauter les échelons hiérarchiques. Donc, dans la compagnie Yumimoto, j'étais aux ordres de tout le monde.* (NOTHOMB, 1999, p. 7)<sup>75</sup>

<sup>74</sup>As reações polarizadas que o filme provocou deveriam lembrar-nos que consumir narrativas é, primeiro e acima de tudo, uma questão de expectativas, e que expectativas são especialmente importantes para assistir a filmes adaptados que combinam duas mídias (texto escrito e representação gráfica) em torno de uma narrativa modelo. E ainda mais decisivo para as adaptações de romances recentes nos quais a intriga, ou ao menos o contexto geral, como em *Stupeur*, é familiar para a maioria da audiência. (tradução minha)

<sup>75</sup>“O Sr. Haneda era o superior do Sr. Omochi, que era o superior do Sr. Saito, que era o superior da Srta. Mori, que era minha superiora. E eu não era superior de ninguém. Poderíamos colocar as coisas de outra maneira. Eu estava às ordens da Srta. Mori, que estava às ordens do Sr. Saito e assim por diante, com o detalhe de



Além da indicação na capa do filme, de que este se trata de uma adaptação do romance, na contracapa há ainda essa longa citação. Esses aspectos corroboram a ideia de fidelidade à obra adaptada, demonstrando que este é um valor importante para atrair o público, por mais que de fato, esse não seja o objetivo do projeto.

Já no exemplo a seguir, há um trecho de fala da narradora (do livro) que não foi reproduzida no filme:

*Le 8 janvier 1990, l'ascenseur me cracha au dernier étage de l'immeuble Yumimoto. La fenêtre, au bout du hall, m'aspire comme l'eût fait le hublot brisé d'un avion. Loin, très loin, il y avait la ville, si loin que je doutais d'y avoir jamais mis les pieds. Je ne songeai même pas qu'il eût fallu me présenter à la réception. En vérité, il n'y avait dans ma tête aucune pensée, rien que la fascination pour le vide, par la baie vitrée.* (NOTHOMB, 1999, p. 7)<sup>76</sup>

A escritora faz uma alusão, como se estivesse numa situação em que a janela de um avião aberta que aspiraria uma pessoa com a paisagem que havia lhe chamado a atenção de maneira arrebatadora. Em seguida a autora passa a impressão de que está em um momento de transe, em um lugar outro onde não há tempo, pensamentos e ela afirma, assim, ter a impressão de nunca ter posto os pés no chão daquela cidade. Embora estas descrições não tenham sido reproduzidas, o adaptador escolheu substituí-las pela imagem na qual a atriz atravessa a janela e sobrevoa a cidade de Tóquio, esta imagem é rica por evocar a temática de voo. Pode-se depreender esta relação da expressão de comparação à janela de um avião e também o fato de a narradora (do livro) duvidar já ter posto os pés no chão naquela terra.

Assim como tantos outros, há um trecho importante do livro que não foi reproduzido no filme. Trata-se de severas críticas à posição da mulher no Japão. Na página 93 até a página 102, a narradora explica o papel da

que, de cima para baixo, as ordens podiam saltar a escala hierárquica. Na companhia Yumimoto, portanto, eu estava às ordens de todos.”(NOTHOMB, 2001, p. 5)

<sup>76</sup>“No dia 8 de janeiro de 1990, o elevador cuspiu-me no último andar da sede da Yumimoto. Do fim do corredor, a janela aspirou-me como o teria feito a janela quebrada de um avião. Longe, bem longe, via-se a cidade – tão longe que eu me perguntava se algum dia eu pusera os pés lá.”(NOTHOMB, 2001, p. 5-6)

mulher, nessa sociedade, frisando que ela não merece e nem pode sentir prazer e que entende, perfeitamente as mulheres japonesas que se suicidam, já que em outras palavras elas não tem direito à vida. Essa é uma importante crítica e é mostrada no filme de uma maneira diferente, porque não é a narradora quem tem esta opinião, mas sim seu colega de trabalho que em uma frase explica a atitude de Fubuki, explicação motivada pelas dificuldades que a protagonista enfrenta por ser uma mulher fora da norma da sociedade japonesa. Em uma conversa entre Tenshi e Amélie, ele lhe conta que Fubuki foi quem a denunciou e justifica esta atitude reclamando a condição da mulher no Japão (em 00:39:02):

*Savez-vous ce que signifie, pour une Japonaise de 29 ans le fait d'être encore célibataire ? Pendant 7 ans, elle a englouti sa vie entière dans le travail. A force d'être irréprochable elle a dépassé l'âge convenable du mariage. Sa réaction envers vous vient du plus profond d'elle-même.<sup>77</sup>*

Nessa fala são evocados valores da sociedade japonesa com relação à posição da mulher na sociedade. Além disso, o personagem conclui que a reação de Fubuki é gerada por sentimentos muito profundos, elemento importante para a relação de Amélie e Fubuki. Este trecho resume a fala da narradora a respeito do tema da posição da mulher na sociedade japonesa.

Além dessas mudanças no enredo, foi observada a importância da fala dos personagens, na materialização desta: o som da fala. Estes aspectos além de intrínsecos à constituição da mídia filmica tornam-se mais interessantes como ponto de análise por não fazerem parte do livro.

## 2.1 Matéria sonora

Haja vista a mudança de mídia e o filme como criação, algumas características são intrínsecas à modalidade cinematográfica, dentre as quais está o caso do som que será analisado nesta seção. A partir da reflexão do teórico francês Michel Chion, percebeu-se a importância do som como um elemento essencial para a construção de sentido de um filme. Uma primeira

<sup>77</sup>A senhora sabe o que significa para uma japonesa de 29 anos o fato de ser ainda solteira? Durante 7 anos ela reprimiu sua vida inteira no trabalho. Devido ela ser irrepreensível, ela ultrapassou a idade conveniente para casar-se. A reação dela para com a senhora vem do mais profundo dela mesma. (tradução minha)

noção é a de se ver ou não a fonte sonora que está sendo reproduzida: “Voir ou ne pas voir la source du son : tout part de là, mais cette simple alternative est déjà bien complexe.”<sup>78</sup> (CHION, 1982, p. 14)

A fonte sonora, seja uma música, um ruído ou uma voz quando executada tem um determinado efeito sobre o espectador, que varia de acordo com a visualidade da fonte. O ruído de um trem se aproximando, por exemplo, pode causar um determinado efeito agonizante quando é possível ver apenas uma imagem escura, causando a impressão de que o trem está vindo em direção a quem o percebe. Enquanto que o mesmo ruído, numa cena em que é possível ver o trem se aproximando do personagem pode não ter o efeito de terror, mas de saudosismo ou nostalgia, quando um personagem tem de partir.

Em uma situação em que a fonte sonora não pode ser visualizada, Chion emprega o termo *acousmatique*<sup>79</sup> (CHION, 1982, p. 27) para definir esse atributo. Esse termo foi utilizado para designar os discípulos de Pitágoras, que o escutavam por de trás de um véu, sem jamais vê-lo<sup>80</sup>. Entretanto, para Michel Chion, a voz humana no cinema distingue-se de ruídos e é considerada mais importante do que qualquer outro som:

Dans le cinéma 'tel qu'il est', pour les spectateurs 'tels qu'ils sont', il n'y a pas des sons, parmi lesquels, entre autres, la voix humaine. Il y a les voix, et tout le reste. Autrement dit, dans n'importe quel magma sonore, la présence d'une voix humaine hiérarchise la perception autour d'elle.<sup>81</sup> (CHION, 1982, p. 15)

A voz humana distingue-se dentre todos os outros sons no cinema

<sup>78</sup>“Ver ou não ver a fonte do som: tudo parte daí, mas esta simples alternativa já é bem complexa.” (tradução minha)

<sup>79</sup>“Acusmático” (tradução minha)

<sup>80</sup>“[...] Nom donné aux disciples de Pythagore qui, pendant 5 années, écoutaient ses leçons, cachés derrière un voile, sans le voir.” (Nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante 5 anos, escutavam suas lições, escondidos atrás de um véu, sem o ver”) (tradução minha) Informação disponível em:

<http://www.cnrtl.fr/definition/acousmatique> Acessado em: 20/08/2013

<sup>81</sup>“No cinema ‘tal qual ele é’, para os espectadores ‘tais quais eles são’, não há sons, dentre os quais, entre outros, a voz humana. Existem as vozes e todo o resto. Dito de outra maneira, em qualquer magma sonoro, a presença de uma voz humana hierarquiza a percepção em torno dela”. (tradução minha)

atual. Elemento fundamental de identificação, o personagem e sua voz é para onde converge a atenção do telespectador. Ela vai se distinguir entre todo e qualquer som e ordenar a construção de sentido de um filme. E por conseguinte, é ainda mais notável quando acusmática. No caso em que o som acusmático é uma voz há outras considerações, no sentido de ver ou não a fonte, conforme a reflexão de Chion:

Quand la présence acousmatique est celle d'une voix, et surtout quand cette voix n'a pas été déjà visualisée à quand on ne peut mettre encore sur elle un visage, on a donc un être d'une espèce particulière, sorte d'ombre parlante et agissante à laquelle nous donnons le nom d'acousmète, c'est à dire être acousmatique.<sup>82</sup>  
(CHION, 1982, p. 27)

A voz acusmática é um elemento figurativo de grande valor em um filme, por representar um personagem cuja identidade é desconhecida para o telespectador. Por esse prisma, o ser acusmático terá um papel de grande importância para a compreensão do filme *Stupeur et Tremblements*.

### 2.1.1 A voz de Amélie materializada

No início do filme, após os dois primeiros minutos de imagens do rosto de Sylvie Testud e de Tsuji Kaori maquiadas como gueixas, o filme inicia-se com um plano geral do jardim Zen Ryoan-ji. Em seguida, vê-se uma menina loura, de aproximadamente cinco anos de idade, sentada no jardim. Pode-se ver a menina e ao mesmo tempo, ouvir a voz de uma mulher adulta, contando que nasceu no Japão, e, em seguida, foi exilada e na idade adulta voltou a esse país para trabalhar. A voz não corresponde à pessoa que está em cena, logo, ela é considerada como voz *over* ou voz acusmática. A seguir, a menina transforma-se em adulta e esta, por sua vez, torna-se a narradora. Ela toma a palavra para antecipar a história que será mostrada. A voz da atriz é a mesma da narradora, que fala em primeira pessoa, esses elementos permitem, assim, o reconhecimento do gênero autobiográfico, de acordo com a proposta do livro.

<sup>82</sup>Quando a presença acusmática é a de uma voz e sobretudo se esta voz não foi ainda visualizada, quando não se pode ainda associá-la a um rosto, tem-se um ser de uma espécie particular, um tipo de sombra falante e atuante à qual nós damos o nome de *acousmète*, o que quer dizer um ser acusmático. (tradução minha)

Estas informações assim articuladas, logo no início do filme dão as coordenadas para que o telespectador possa se situar em relação à história que vai assistir. O *incipit* é o espaço de síntese e este mostra imagens das duas personagens centrais da história, Amélie e Fubuki. Em turnos diferentes, elas aparecem, muito parecidas, fazendo movimentos similares, como se estivessem dançando, as duas a mesma música, no mesmo compasso. Deduz-se facilmente a ligação entre estas duas personagens e também a de Amélie como uma criança e como adulta no mesmo espaço, no Japão. Dessa forma, o início do filme problematiza a identidade da protagonista.

O idioma francês no início do filme marcará um contraste com o japonês que será utilizado na maior parte deste. O contraste se dá sobretudo pelo fato de que a narradora, que é a protagonista, fala em um idioma que não é o idioma predominante do filme. A respeito desse aspecto, vale ressaltar o estudo de Bender:

*The phonetic landscape of a film probably has a greater effect on the perception of the film—especially its relation to the culture it represents—because, in a film, the sounds of voices and the differences of languages are not abstractions—they are audible.*<sup>83</sup>  
(BENDER, 2005, p. 373)

Em relação com o argumento de Chion, Bender também destaca a importância da voz, do contexto fonético e da língua falada no filme como sendo de alta relevância à cultura que está sendo mostrada. Mas, afirma que a língua japonesa é o que há de menos japonês no filme<sup>84</sup>. Afirmação esta que faz com o filme pretende e será uma imersão no universo japonês e que o som seria apenas mais um vestígio disso. Considera ainda a importância do contexto fonético e acrescenta:

<sup>83</sup>O panorama fonético de um filme provavelmente tem o melhor efeito de percepção no filme – especialmente com relação à cultura que representa – porque, num filme, o som das vozes e as diferentes línguas não são abstrações – eles são audíveis. (tradução minha)

<sup>84</sup>“But the language of dialogues is probably what most underscores Japaneseness in the film.” (BENDER, 2005, p. 373) “Mas a língua dos diálogos é provavelmente o que há de menos japonês no filme” (tradução minha)

*The linguistic landscape includes Amélie's French-inflected Japanese (that is, Amélie who wants to become a true Japanese); Yumimoto employees' Japanese (that is the true Japanese who do not think Amélie can become a true Japanese); and Amélie's French voice-over (that is Amélie as an outsider with somewhat of an ethnographic gaze)*<sup>85</sup>. (BENDER, 2005, p. 374)

Essa é justamente uma dimensão muito importante do filme, além do contraste entre as línguas japonesa e francesa. O filme conta com a língua japonesa como língua dos diálogos, mas não como língua original do filme, embora os diálogos predominem no longa. Essa é uma característica inovadora na adaptação de Corneau, que vai na direção contrária à tradição francesa de dublagem. Apenas a voz *over* é em francês, ressaltando a diferença entre a cultura de Amélie e do seu entorno. A escolha foi original:

Corneau could conceivably have, like so many filmmakers today but especially in the past, maintained the assumed audience's language (French) as the lingua franca for all the dialogues. He could have had Japanese dialogues dubbed or his Japanese cast speak Japanese-inflected French. But Corneau chose to mark the contrast in native languages, that is to say Japanese for all the dialogues and French for Amélie's witty voice-over.<sup>86</sup> (BENDER, 2005, p. 374)

Esse choque linguístico representa o choque cultural vivido pela personagem e confirma que essa história é contada a partir do seu próprio ponto de vista.

<sup>85</sup>O panorama linguístico inclui o japonês franco-inflexido de Amélie (isto é, Amélie que quer tornar-se uma verdadeira japonesa); o japonês do empregador da Yumimoto (isto é, os verdadeiros japoneses que não pensam que Amélie pode tornar-se japonesa); e a voz *over* em francês de Amélie (isto é, Amélie como alguém de fora com um olhar que tem um quê de etnográfico) (tradução minha)

<sup>86</sup>Corneau poderia possivelmente como tantos cineastas atualmente, mas especialmente no passado, manter a língua da audiência assumida (francês) como a língua franca para todos os diálogos. Ele poderia ter diálogos japoneses dublados ou o seu elenco nipo-inflexido falar francês. Mas Corneau escolheu marcar o contraste entre línguas nativas, isto significa japonês para todos os diálogos e francês para a sutil voz *over* de Amélie. (tradução minha)

## 2.2 Conflitos entre Amélie e Fubuki

No filme *Stupeur et Tremblements*, na maior parte da trama, o foco recai sobre a protagonista Amélie, tornando-a o objeto do espectador. Assim como no romance, a personagem, além de protagonista é quem escreve em primeira pessoa e a personagem no filme é quem mais aparece.

O primeiro plano, maior invenção da vanguarda francesa, assume literalmente a função de produzir uma nova percepção e a ideia de enquadramento como um 'retirar do contexto' é levada às suas últimas consequências. A noção de 'novo realismo', de concretude, liga-se à proposta de celebrar, pela plástica, a presença de cada objeto, de cada pedaço do mundo material dado em espetáculo para os olhos. (XAVIER, 2008, p. 109)

A protagonista aparece e traz à tona seu dilema em assumir uma identidade, logo, o olhar fixo da câmera principalmente no rosto da atriz na maior parte do tempo contrapõe-se ao olhar da câmera em direção a diversos cenários e numerosos personagens presentes em cada cena. Cria-se um jogo de contrastes, uma vez que sua narrativa traz à tona elementos que não enfatizam a sua situação de complexidade existencial, mas sim um desvio do olhar crítico para cenas cômicas e/ou puramente quotidianas.

As duas personagens têm uma relação ambígua e paradoxal que pode ser percebida desde o início do filme. Logo, suas características físicas e psicológicas são antagônicas e complementares. Essa relação representa a dualidade que vive a personagem Amélie, cuja busca pelo estabelecimento de uma identidade baseia-se na projeção que faz em sua colega de trabalho, que é também sua superior direta. Esta relação é anunciada na capa do DVD. A foto das duas atrizes, lado a lado, mostra o paralelo entre essas duas mulheres, sendo este um aspecto paratextual que aponta para a intertextualidade com o romance. No início do filme há ainda uma apresentação, na qual aparece o rosto de uma japonesa maquiada como uma gueixa e logo esse rosto se transforma no da atriz Sylvie Testud, o que expõe as diferenças e a proximidade que têm as personagens.

### 2.3 Deslocamento de *Furyo*, intertextualidade fílmica

O longa-metragem anglo-nipônico *Senjō no Merry Christmas* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*) foi produzido por Nagisa Oshima, em 1983<sup>87</sup>. Na Europa, ficou conhecido como *Furyo* e, no Brasil, foi traduzido como “Furyo, em nome da honra”. O filme mostra prisioneiros de guerra em um campo japonês durante a Segunda Guerra Mundial, no qual o capitão japonês Yonoi (representado pelo ator Ryuichi Sakamoto), odiado por todos os seus subalternos por sua intransigência e sua disciplina de ferro, depara-se com o prisioneiro Jack Celliers (representado por David Bowie), que não se dobra diante de suas ordens. Esses dois homens vivem momentos de ódio e sentimentos muito intensos que podem transparecer num campo de guerra. Além das diferenças culturais que causam um verdadeiro caos no campo, outro tema abordado no filme é a virilidade dos militares em confrontação com a homossexualidade.

A relação entre os dois soldados, Jack e Yonoi, um japonês e o outro ocidental, é carregada de mal-entendidos e sentimentos ambíguos, assim como a de Amélie e Fubuki. Logo, este é um importante paralelo feito pela narradora de *Stupeur et Tremblements* e por conseguinte tem também um lugar de destaque no filme. Em: 01:22:32 inicia-se a reprodução da música que é a trilha sonora do filme *Furyo* e em 01:22:40 são reproduzidas as imagens do filme. Na cena em 01:23:42, é ouvida a voz de Amélie, a narradora, e não a personagem que está no banheiro na cena anterior. A personagem está fora da diegese e as imagens dos dois soldados vão até 01:24:05 integrando-se assim, como uma referência interfílmica com o filme *Stupeur et Tremblements*.

Aos 01:23:44 a narradora (também no livro) diz: “*j’avais adoré Furyo e ses rapports troubles. À seize ans il m’avait semblé que la façon de mourir de David Bowie était une belle preuve d’amour.*”<sup>88</sup> O trecho escolhido do filme é importante por ilustrar a ambiguidade da relação dos dois protagonistas, paralelamente à de Fubuki e Amélie. O momento em

<sup>87</sup>Foi apresentado no festival de Cannes. Disponível em: <http://www.cannes-fest.com/an1983.htm> Acessado em: 15/02/2013

<sup>88</sup>“Eu tinha adorado Furyo e aquelas relações dúbias. Aos dezesseis anos eu tinha a impressão de que a maneira de morrer de David Bowie era uma bela prova de amor.” (tradução minha)



que o ocidental sofre uma tortura, enterrado no solo, somente com a cabeça para fora da terra, recebe a visita do soldado japonês, que delicadamente corta uma mecha do cabelo de Jack Selliers e a guarda consigo, representando uma lembrança de seu oponente.

O filme *Furyo* é uma referência da temática da amizade entre soldados de países diferentes, choques culturais e os diferentes interesses e poderes que vogam entre países. A narradora faz alusão a esse filme no livro também. Ela traça um paralelo com a situação da personagem Amélie na seguinte passagem:

*Je ne pouvais m'empêcher de voir une parenté de situation entre cette histoire et mes tribulations dans la compagnie Yumimoto. Certes, le châtement que je subissais était différent. Mais j'étais quand même prisonnière de guerre dans un camp nippon et ma tortionnaire était d'une beauté au moins équivalente à celle de Ryuchi Sakamoto. (NOTHOMB, 1999, p. 155)<sup>89</sup>*

Amélie é estrangeira e está em um “campo” japonês, no qual sua superior direta é implacável. Fubuki não tolera qualquer tipo de “desobediência” em relação às regras da empresa e castiga-a de maneira cruel. Logo, neste momento Amélie se vê como ocidental quando se compara a David Bowie e não mais como uma japonesa, como no início da narrativa.

O filme *Furyo* ressalta o aspecto da relação homossexual entre os soldados, que é um outro paralelo a ser traçado entre os dois filmes:

*It is in the first Yonoi-Celliers encounter however that it becomes evident that Yonoi has fallen prey to a homosexual coup de foudre. [...] It is clear then, that the homosexual content in this film is blatant, or to use Miyoshi's words, the film is 'homosexual both in intention and execution'. [...] Indeed, she highlights how she was particularly affected by the 'scenes de confrontation trouble entre les deux heros.' These*

<sup>89</sup>Não pude evitar enxergar uma semelhança entre essa história e minhas tribulações na companhia Yumimoto. É claro que meu castigo era diferente. Mas eu não deixava de ser prisioneira de guerra num campo japonês, e minha torturadora era de uma beleza pelo menos equivalente à de Ryuchi Sakamoto. (NOTHOMB, 2001, p. 117)

*episodes are impregnated with sexual tension due to Yonoi's frustrated desire for Celliers, for as Tureen states, in Nagisa's film: 'To confront the other is presented as sexually charged. 'IJ In Amelie's suggestion to Fubuki that their relationship is similar to the Yonoi-Celliers one, her use of 'litotes' means that readers unfamiliar with the intertext may not quite understand the full implications of her words. However, those well acquainted with the film may conclude that Amelie is using Merry Christmas Mr. Lawrence to imply to her boss that sexual frustration is at the root of their fraught relationship. That Amelie considers herself to be the object of Fubuki's repressed yearnings, and mistreated as a result of them, is indeed confirmed when she suggests that Fubuki's feelings match Yonoi's towards Celliers in their ambiguity.'*<sup>90</sup> (MCCALL, 2008, p. 77- 78)

*Stupeur et Tremblements* assim como *Furyo* apresenta efeitos de ambiguidade no relacionamento dos protagonistas. A relação ambígua das protagonistas, a admiração e masoquismo de Amélie é uma pista da natureza homossexual de sua relação com Fubuki. A comparação feita pela própria narradora é também um vestígio deste sentimento conforme a citação.

<sup>90</sup>“Isto é, no primeiro confronto entre Yonoi e Celliers que torna-se evidente que Yonoi foi arrebatado por um amor homossexual. [...] Tornava-se claro então, que o conteúdo homossexual neste filme é óbvio, ou para usar as palavras do trabalho de Miyoshi, o filme é 'homossexual duplamente na intenção e na execução.' [...] De fato, ela mostra como ela foi particularmente afetada pelas 'cenas de confrontação ambígua entre os dois heróis'. Esses episódios são impregnados de tensão sexual devido ao desejo frustrado de Yonoi por Celliers, pois como Tureen afirma, no filme de Nagisa: 'para confrontar o outro é apresentado como sexualmente carregado.' Na sugestão de Amélie à Fubuki, com relação à sua relação ser similar à esta de Yonoi e Celliers, ela usa 'litotes', o que quer dizer que leitores não familiarizados com o intertexto podem não entender completamente as implicações das suas palavras. De qualquer modo, aqueles familiarizados com o filme podem concluir que Amélie usa Merry Christmas Mr. Lawrence para sugerir para sua chefe que a frustração sexual é a raiz do problema desta relação. Amélie considera-se o objeto da ânsia reprimida de Fubuki e maltratada como resultado. Isso de fato é confirmado quando ela sugere que os sentimentos de Fubuki correspondem com os de Yonoi por Celliers em sua ambiguidade.” (tradução minha)

## 2.4 O espaço fílmico

A imagem da menina no jardim zen aparece novamente (em 01:14:37) seguindo as lembranças da narradora que fala de sua infância também nessa ordem no livro, porém, aqui de uma outra perspectiva. No livro a narradora fala de suas ambições evocando elementos bíblicos, da cultura cristã; em seguida fala do trabalho que faz no momento presente, indicando um sentimento de frustração. Ao passo que, nessa cena, a temática limita-se ao universo afetivo da infância sob o qual a narradora declara operar ainda, e o espaço cênico é um ambiente tradicional japonês que cria uma imersão nesse mundo.

O predomínio, nesse sentido, é da grande sala, onde trabalham muitos empregados japoneses, variando para algumas outras salas e elevador. A narrativa constitui-se nesse espaço, não deixando nenhum 'vestígio' da vida privada de nenhum personagem. Toda a história se resume, portanto, ao dia a dia no trabalho. Muito embora a história constitua-se de um retrato da experiência profissional, a história é também sobre os pensamentos e sentimentos mais íntimos da personagem.

Em meio ao dia a dia turbulento em uma empresa, a funcionária Amélie-San tem seus breves momentos de relaxamento ao parar diante de uma grande janela de vidro por onde de modo inesperado ela sai voando por cima da cidade; defendendo assim o legado de uma abertura para a imaginação assim como propõe Xavier: “[...] basicamente como forma de experimentar, pela montagem e pelos enquadramentos cinematográficos, as várias ficções possíveis, as várias ordens que definiriam realidades imaginárias, entre as quais a do 'senso comum'.” (XAVIER, 2008, p. 111). Logo podemos adentrar em um mundo complexo em que a própria protagonista nos leva a um mundo surreal, no qual seus desejos e aspirações tornam-se realidade, oscilando ainda entre seus sonhos e sua realidade factual.

Embora essa produção não esteja próxima do ideal do surrealismo no que se trata de decupagem, montagem e tantos outros aspectos, pode-se perceber um certo aspecto do modelo onírico em uma cena do filme em que a personagem, estando em um estado de transe, decide ir totalmente contra as regras de boa conduta e moral consensuais da sociedade atual. Despidendo-se em seu ambiente de trabalho, ela caminha livremente sobre as mesas dos funcionários indo até a mesa de sua superior para abraçar a tela do

computador e fazer piadas com os objetos de trabalho. Esta cena dura aproximadamente 2 minutos (01:01:42 até 01:03:59) e não há cortes. Mesmo sendo uma cena de nudez, a câmera não perde o enfoque na protagonista até que esta termine sua performance, chegando ao cansaço e esgotamento físico, em seguida vestindo-se e deitando-se ao chão. O telespectador tem a oportunidade de ver todo o desfecho dessa cena, acompanhando o desenvolvimento do lance até o ápice e fim da experiência.

### 3. Paratextualidade de *Stupeur et Tremblements*

Este capítulo trata de analisar os paratextos. Em 3.1. “**Identidade Visual: Aspectos Identitários nos Paratextos de *Stupeur et Tremblements*”** é explicitada a teoria de Gérard Genette e de alguns autores contemporâneos que baseiam-se nesse conceito. Em 3.1.1 “**Livro *Stupeur et Tremblements* (1999)**” é analisada a capa, contracapa e também a reedição de 2011 que contém ainda outros paratextos, que são também elementos importantes na compreensão do romance. Em 3.1.2 “**Reedição *Stupeur et Tremblements* (versão 2011)**”, analiso a versão traduzida para o português brasileiro, capa, contracapa e orelhas. Na seção 3.1.3 “***Les Myrtilles* (2011)**” analiso um livro lançado junto à edição comemorativa de *Stupeur et Tremblements* de 2011. Em 3.1.4 “**Versão Brasileira: *Medo e Submissão*” (2001)**” faço análises da capa, contracapa e tradução da versão brasileira. Em 3.1.6 “***Fear and trembling* (2002)**” trato da capa da versão lançada nos Estados Unidos da América e em 3.1.6.1 “***Fear and Trembling* (2004)**” da capa da versão publicada no Reino Unido. Em 3.1.4. “**Versão Brasileira: *Medo e Submissão* (2001)**” é sublinhado o paralelo entre os dois romances (abordado no capítulo 1), agora partindo da análise da capa e contracapa. Na última sessão, intitulada 3.2 intitulada “**Capas dos DVDS**” faço a análise das capas e contracapas do filme lançado no Canadá (que são as mesmas que foram lançadas na França) e nos Estados Unidos da América, fazendo um contraponto com as análises anteriores.

#### 3.1. Identidade visual e os aspectos identitários nos paratextos

Nesta seção serão analisados os aspectos identitários de *Stupeur et Tremblements* em diferentes paratextos. Nas últimas décadas tem-se investigado os textos em sua materialidade, considerando-se não somente os aspectos literários, mas também a proposta gráfica e estética que compõem um livro. Esses estudos atentam para a importância de elementos que estão “fora do texto” mas que ainda assim complementam-no. Nessa perspectiva, foi criado o conceito de *paratexto* pelo crítico literário francês Gérard

Genette. O termo aparece em 1982 no livro *Palimpsestes – La Littérature au second degré* e depois é desenvolvido em 1987, no famoso livro *Seuils*, traduzido no Brasil apenas no ano de 2009, pela editora Ateliê Editorial com o título de Paratextos Editoriais. Segundo Genette, os paratextos são características analisáveis que vão além das características propriamente literárias do texto e são esses elementos tão importantes quanto o texto em si: “[...] *que em todo o caso o cercam e o prolongam [o texto], exatamente para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para torná-lo presente, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo [...]*” (GENETTE, 2009, p. 9 *itálico original*).

Por conseguinte, muitas pesquisas foram realizadas a partir do estudo dos elementos paratextuais, em sua maioria análises de capas de livros, dada a importância que a capa ocupa na materialidade da obra. O contato direto do leitor com o livro se dá inicialmente pela capa do livro. Muito embora Genette tenha afirmado que este aspecto está cada vez menos presente, e, supostamente estaria difundindo-se o uso da sobrecapa ou da cinta (GENETTE, 2009, p. 30). A capa ainda é geralmente o primeiro componente com o qual o leitor tem contato. Segundo GÜRÇAĞLAR (2002, p. 53) a capa é o elemento mais saliente na apresentação de um livro.

Dada a importância da capa como veículo de informação, análise, interpretação, etc; no Brasil, foram realizados muitos estudos a este respeito<sup>91</sup>, Cunha afirma que a capa é a própria tradução do conteúdo do livro:

Há exemplos notáveis de trabalhos de *design* gráfico para capas de livros no Brasil. Alguns deles ultrapassam, inclusive, **a condição de simples cobertura para o miolo do livro, para se constituírem como texto que comenta, interpreta e até traduz em outro código estético o conteúdo do texto literário**. Apontando para possíveis linhas de leitura, a concepção plástica da capa pode até ser considerada como intertexto, no que ela produz de sentido para o que é narrado verbalmente. (CUNHA, 2007, p. 134) (grifo meu)

<sup>91</sup>TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil Literário – Paratexto e Discurso de Acompanhamento*. Volume 1. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Editora Copiart, Tubarão, 2011

Um livro compreende um discurso além do texto que ele promove, mas também um texto que a ele está vinculado através da apresentação, a qual introduzirá o universo em que o leitor adentrará, ficando assim marcada a relevância do projeto gráfico de um livro. Os projetos gráficos são parte integrante da concepção do livro e podem então variar de função: a) atrair ou garantir a receptividade selecionando o público-alvo; b) resumir; c) apontar curiosidades sobre o texto; d) criar expectativas; e e) difundir opiniões.

Além das capas, existem muitos outros elementos paratextuais analisáveis e também importantes na pesquisa de um texto. Exemplos são as propagandas em torno do autor ou da obra, o prefácio, o posfácio, as dedicatórias, as entrevistas, dentre outros. Visto o grande número de elementos passíveis de análise, Genette classificou os paratextos em peritexto e epitexto: o primeiro reporta-se ao aspecto espacial e da materialidade da obra, como capa, página de rosto, anexos, prefácio, posfácio, introdução e outros (GENETTE, 2009, p. 21); o epitexto trata de conteúdos que sejam completamente dissociados da obra. Podem ser entrevistas com o autor, correspondências, diários e outras publicações (GENETTE, 2009, p. 303). A análise tanto dos peritextos quanto dos epitextos revela os objetivos editoriais, quanto à recepção ou à imagem de difusão do livro. É possível reconstituir o esquema, ou parte dele, demarcando assim as propostas e objetivos do projeto. É importante ressaltar que este empreendimento nem sempre compreende a opinião dos autores, mas de uma maneira geral da editora (GENETTE, 2009, p.21).

A difusão de um texto pode ter diversos percursos, mas é incontestável o fato de que essa se dá de maneira mediada por diferentes setores da sociedade, dentre eles o mercado editorial, literário; a esse respeito, Sabia afirma:

*Los lectores no entramos nunca en contacto con el texto novelesco de modo directo sino de forma mediatizada. Esta mediatización se inscribe en el marco global de la lógica comunicacional y pragmática que subyace a toda obra literaria y se efectúa por medio de una serie de instrumentos y*

*estratégias que se engloban bajo el nombre de 'paratexto'*.<sup>92</sup> (SABIA, 2005, s/p grifo meu)

Os leitores estão envolvidos em um discurso provido de uma lógica comunicacional subjacente à própria linguagem “mercadológica”. Isso significa que um leitor escolhe um livro muitas vezes sem se dar conta que o projeto editorial do qual o objeto livro faz parte pode não corresponder ao seu conteúdo. Esse é um discurso que faz a mediação do contato do leitor com o texto; esta mediação será objeto de análise nesta seção, em que avalio de que maneira os peritextos e epitextos se relacionam com a leitura do texto. Há de se considerar as limitações deste trabalho, no que concerne o tempo para a pesquisa interdisciplinar, e no que diz respeito à complexidade da área e do objeto paratexto, no domínio das artes plásticas aplicadas às estratégias de venda, publicidade e propaganda.

Isso posto, nesta análise são apontados elementos paratextuais que correspondem à questão da problemática identitária relacionadas ao romance de Nothomb. Apresento a seguir capas, contracapas e orelhas de traduções para outras línguas.

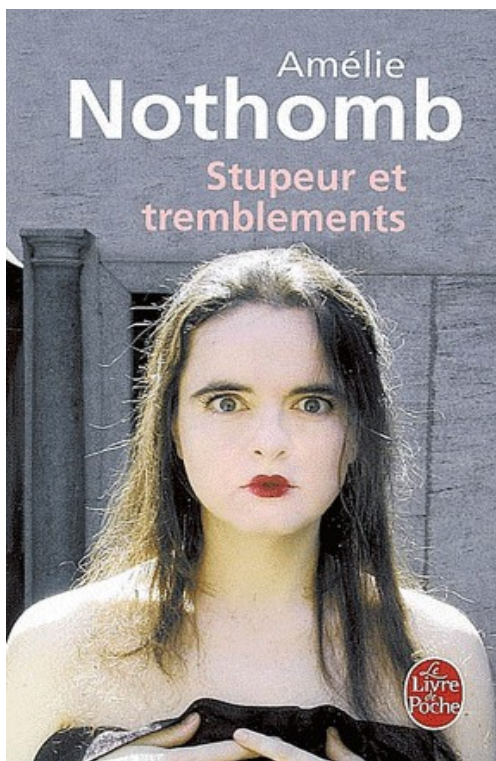
### 3.1.1 Livro *Stupeur et Tremblements* (1999)

*Stupeur et Tremblements* foi lançado no ano de 1999 e foi reeditado diversas vezes em sua versão integral, edição de bolso (*Le Livre de Poche*) nº 24 de abril de 1999. Essa versão foi vendida na França e no Canadá e foi utilizada para as análises nesta pesquisa.

<sup>92</sup>“Os leitores não entram em contato com o texto novelístico de modo direto senão mediado. Esta mediação se inscreve no marco global da lógica comunicacional e pragmática que subjaz toda obra literária e se efetua por meio de uma série de instrumentos e estratégias que englobam o nome de ‘paratexto’” (tradução e grifos meus)



Figura 1: Capa *Stupeur et Tremblements*, 1999



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

A capa do livro apresenta o nome completo da autora em uma posição de destaque, em cor branca contrastante com o fundo cinza. O sobrenome é escrito em fonte maior do que o prenome e em negrito. Em seguida o título da obra aparece em rosa claro, discreto em relação ao todo, e em fonte menor do que a do nome. Há a fotografia de Amélie Nothomb, em primeiro plano, feita por Mairianne Rosenstiehl<sup>93</sup>; com os ombros e colo

<sup>93</sup>Marianne Rosenstiehl é responsável também pelas fotografias das capas de outros livros de Amélie Nothomb (*Le Journal d'Hirondelle*, 2006 e *Tuer le Père*, 2011) além de outras celebridades como a cantora e atual esposa do presidente Nicolas

nus. Um pedaço das mãos aparece segurando um tecido preto na altura de seu busto. Usa uma maquiagem branca que deixa seu rosto pálido, e um batom vermelho que não cobre toda a extensão da sua boca.

Seus olhos têm a mesma cor do fundo e parecem ser de paredes de concreto, cinza. Há um pilar do lado esquerdo, e à direita deste, parece haver uma abertura que estaria atrás de Amélie, porém não há luz perceptível, deste ponto de vista há somente escuridão. Na parte superior da fotografia, a partir do fim da silhueta de Amélie, há uma textura um pouco diferente da parede de concreto, e está num tom de cinza também diferente, um pouco mais claro. A expressão de Amélie se resume a um olhar sério e boca fechada. Seu cabelo é do lado direito liso e de cor preta e do lado esquerdo tem as pontas crespas; ainda no lado esquerdo a luz do sol deixa transparecer muitos fios com uma cor mais clara.

Nessa capa, a parte de linguagem verbal destaca o sobrenome da autora que está no alto da página em tamanho grande, e o nome do romance aparece em fonte menor do que seu prenome e na cor rosa claro. Essa escolha pode se dar pelo fato de que a autora é bastante conhecida na França, visto que a cada ano publica um romance diferente. Dessa forma seu nome está sempre na “*rentrée littéraire*”.<sup>94</sup> Ela faz muitas aparições públicas, como em sessões de autógrafos.

O olhar fixo e a boca pintada de vermelha no formato da maquiagem de uma gueixa, formam uma expressão de olhos grandes e uma boca desproporcionalmente pequena. A princípio, os olhos estão fixos, mas combinados à boca menor criam uma impressão de um olhar medroso e paralisado, como sugere o termo “*stupeur*” no título. Tendo em conta que a boca é pequena e está selada, ela estaria condenada a não falar.

Pode-se dizer que a ilustração dessa capa contempla as qualidades da personagem Amélie no romance: ela é uma ocidental travestida em gueixa, o ícone da cultura japonesa. Ela se considera uma japonesa acima dos japoneses “comuns”, a julgar a partir de seus conhecimentos da língua, da

Sarkozy, Carla Bruni; a atriz Juliette Binoche; e a cantora Mylène Farmer que é amiga de Amélie Nothomb (Amélie Nothomb escreveu o prefácio do livro Mylène Farmer – *La part d’Ombre* em 2006 por Antoine Bioy, Benjamin Thiry et Caroline Bee pela Editora Archipel). Informação disponível em: <http://www.marianne-rosenstiehl.com/index.php?/projects/couvertures/> Acessado em 20/10/2013

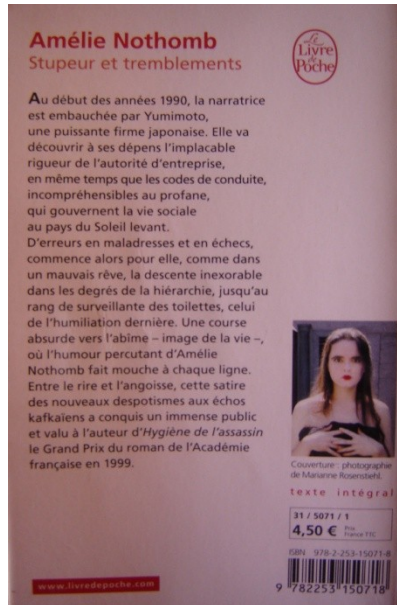
<sup>94</sup>A “*rentrée littéraire*” é o período de lançamento de livros de todos os gêneros, no final de agosto até o início de novembro.

cultura, pela admiração que sente por esse país e por ter uma visão “de fora”, admiradora, ela tem então um olhar mais apurado e reconheceria o verdadeiro valor dessa sociedade. Essa mulher, ocidental, mas pintada de japonesa, posiciona-se diante do muro que separa as duas culturas. Amélie não consegue se integrar de fato à sociedade japonesa, e essa barreira é representada pela parede de concreto da capa, cuja aparência é sólida e consistente e não se pode enxergar o seu fim.

Os vestígios da identidade da personagem Amélie levam o leitor a acreditar que essa personagem coincide com a pessoa de Amélie Nothomb, a autora, conforme análise no primeiro capítulo. Dessa forma o leitor é convidado a ler uma história verdadeira e em consequência disso interpretar o romance segundo essa definição. Um outro elemento que identifica a autora com a personagem, é a menção do título de um outro romance publicado pela autora no próprio texto: “Le 14 janvier 1991, je commençai à écrire un manuscrit dont le titre était Hygiène de l'assassin.” (NOTHOMB, 1999, p. 186-187)<sup>95</sup>.

<sup>95</sup>“No dia 14 de janeiro de 1991, comecei a escrever um manuscrito cujo título era Higiene do assassino.” (NOTHOMB, 2001, p. 141)

**Figura 2: Contracapa *Stupeur et Tremblements*, 1999**



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

Na contracapa desta versão, há uma miniatura da fotografia da capa, mas com um enquadramento diferente. Nesta fotografia aparecem as mãos de Amélie segurando o tecido preto que cobre o seu busto e foi cortada a parte superior da imagem que se constitui de um fundo cinza. Há um texto de resumo da história e algumas informações comerciais, como “texto integral”, autora da fotografia, código de barras e preço.

O texto inicia com a referência temporal, a data de 1990, que é relatada também no início do próprio romance: “*Le 8 janvier 1990 [...]*” (NOTHOMB, 1999, p.7) aspecto que atribui para o status de veracidade do romance. Este efeito é chamado por Lejeune de pacto referencial explícito:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a

uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais comportam então o que chamarei de *pacto referencial*, implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira. (LEJEUNE, 2008, p. 36)

As datas fornecidas são uma forma de referência externa ao texto e localizam o leitor, aproximando a história da realidade de quem a lê e por fim criando a imagem de uma história verídica.

No parágrafo final, há o apelo ao prêmio que o livro recebeu de melhor romance, seguido da justificativa de ter um humor “kafkaniano”, o que é um grande reforço para os leitores de clássicos da literatura universal, visto que o autor Franz Kafka foi um dos grandes escritores do século XX. Há também a menção de que a autora escreveu o livro *l'Hygiène de l'Assassin* (1992), primeira publicação de Amélie Nothomb, o sucesso alcançado foi suficiente para que no mesmo ano fosse adaptado para o cinema, para ópera e para o teatro.

### 3.1.2 Reedição *Stupeur et Tremblements* (versão 2011)

O livro *Stupeur et Tremblements* foi reeditado no ano de 2011 sob o pretexto de uma edição de aniversário, cujo objetivo foi encaminhar todo o lucro à associação *Médecins du Monde* (Médicos do Mundo) como auxílio às vítimas do terremoto que aconteceu no Japão em 11 de março de 2011. Essa associação é uma organização não governamental (ONG) de ajuda humanitária e de cooperação para o desenvolvimento que atua na garantia ao acesso à saúde, incluindo além da saúde básica, também o bem-estar psíquico e social, cujo lema é: "Lutamos contra todas as doenças, até mesmo a injustiça...".<sup>96</sup>

<sup>96</sup>Informação disponível em: <http://www.medicosdomundo.pt/pt/go/menu-principal-quem-somos-apresentacao> Acessado em 20/10/2013

**Figura 3: Capa *Stupeur et Tremblements*, 2011.**



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

A ilustração da capa do livro é uma textura azul e destaque para o título do livro, em branco, na vertical. O nome da autora também na vertical, o que lembra a tipografia japonesa. Há muitos caracteres chineses sobrepostos, na parte superior, e alguns outros abaixo até o final da página, mais espaçados, alguns deles são: 家 (“casa”), 赤 (“vermelho”), 明 (“brilho”), 民 (“pessoas”), 乐 (“feliz”), 南 (“sul”), 亲 (“beijo”), 来 (“vir”),

臨 (“perto”) e 联 (“junto”)<sup>97</sup>. No canto inferior direito novamente aparece o logotipo da editora com a indicação de se tratar de um livro de bolso “*Le Livre de Poche*”.

Esta ilustração dá a impressão de que os logogramas<sup>98</sup> no alto da página formam uma grande nuvem de logogramas, e que os que estão mais abaixo são gotas de chuva dessa grande nuvem. Ou ainda, a imagem de uma árvore, repleta de folhas ou flores que são representadas pelos logogramas e que caem dispersas. Esses logogramas podem ser interpretados como a representação da identidade japonesa de Amélie que não é originalmente japonesa, mas travestida pela cultura japonesa, assim como os caracteres são originalmente chineses, mas usados também pelos japoneses.

Figura 4: Contracapa *Stupeur et Tremblements*, 2011



<sup>97</sup>Informações disponíveis no dicionário online: <http://www.wordreference.com/>  
Acessado em: 20/10/2013

<sup>98</sup>Logogramas são caracteres chineses que são utilizados também como escrita japonesa.

Fonte: Le Livre de Poche (2011)

A contracapa do livro tem fundo verde, desenhos de pássaros e formas geométricas coloridas. As cores que sobressaem nessa imagem, são o verde, em contraste com o amarelo, dourado, branco e um pouco de vermelho. Essas imagens põem em foco o mundo oriental com os *tsuru*,<sup>99</sup>, os pássaros da longevidade na cultura japonesa, bem como as mandalas, formas geométricas que representam o espaço de comunicação entre o humano e o sagrado no budismo. O texto de apresentação da obra é o mesmo da edição de 1999. No fim da página, o logotipo da editora do livro de bolso “*Le Livre de Poche*”.

**Figura 5: Sobrecapa *Stupeur et Tremblements*, 2011**



<sup>99</sup>Informação disponível em: <http://www.mundo-nipo.com/cultura-japonesa/mitos-e-lendas/02/10/2012/tsuru-a-ave-sagrada-da-longevidade> Acessado em: 20/10/2013



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

A sobrecapa (Figura 5) é em papelão, no formato de uma caixa com uma abertura lateral pela qual passa o livro. Na frente, há recortes na caixa que deixam transparecer o título e o nome da autora impressos na capa do livro. A sobrecapa é ilustrada por um fundo vermelho com muitos desenhos coloridos, flores, pássaros de origami e bolas decorativas tradicionais japonesas.

O nome da autora está escrito na vertical e em paralelo ao título do romance, os dois no mesmo tamanho e fonte. Na parte inferior da caixa há uma faixa lisa de tom vermelho um pouco mais escuro do que o fundo da ilustração, na qual constam as informações relativas ao repasse do lucro das vendas à associação *Médecins du Monde*,<sup>100</sup>; e, no canto direito, há o logotipo da ONG. Um pouco acima desse está o logotipo da editora Albin Michel com a indicação “*Le Livre de Poche*” (livro de bolso).

O nome da autora e do romance estão escritos na vertical, sugerindo a escrita japonesa, mas está ordenada da esquerda para a direita, assim como a escrita ocidental e não como a oriental quando verticalizada. Já as informações a respeito da doação dos ganhos estão ao fim da caixa no sentido horizontal, portanto diferentes e separadas das informações precedentes. Um elo entre estes dois componentes é a palavra “*tremblements*” que é parte do título e também é usada na mensagem ao final da página para se referir ao terremoto que atingiu o Japão em 2011 causando um tsunami e desastre nuclear na usina de Fukushima.

<sup>100</sup> Texto transcrito no anexo 4.

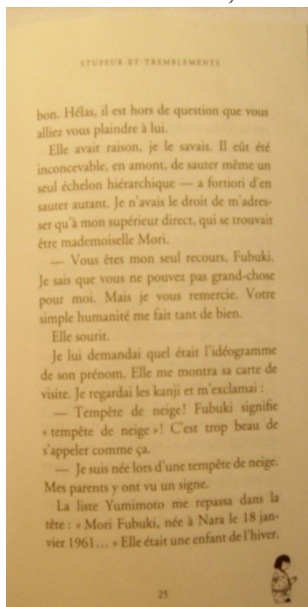
**Figura 6: Sobrecapa (contracapa *Stupeur et Tremblements*), 2011**



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

O verso da sobrecapa (caixa) apresenta recortes que deixam aparecer o título do texto inédito, *Les Myrtilles* no lado direito superior, acompanhado de “*inédit*”; e o nome da autora (Amélie Nothomb) no lado esquerdo inferior, com a mesma fonte e tamanho sendo empregados, escritos na vertical. O fundo também é vermelho, mas as ilustrações são flores brancas e cor-de-rosa em ramos, formando linhas verticais. No canto inferior direito, novamente, o logo da editora com a indicação livro de bolso “*Le Livre de Poche*”.

Figura 7: Página de *Stupeur et Tremblements*, 2011



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

As páginas desta edição trazem o desenho de uma pequena gueixa no canto inferior direito nas páginas da direita. São dois desenhos: um com a cabeça reta e o outro com a cabeça inclinada, de forma que, ao mudar de página, parece que a boneca está fazendo uma saudação, abaixando a cabeça; composição essa que está ligada ao princípio cinematográfico, com as vinte e quatro fotografias por segundo.

### 3.1.3 *Les Myrtilles* (versão 2011)

*Les Myrtilles* é um texto apresentado em papel no formato de pôster dobrável, de 14 páginas, das quais duas contêm imagens das capas de todos os outros livros de Amélie Nothomb publicados anteriormente pela editora

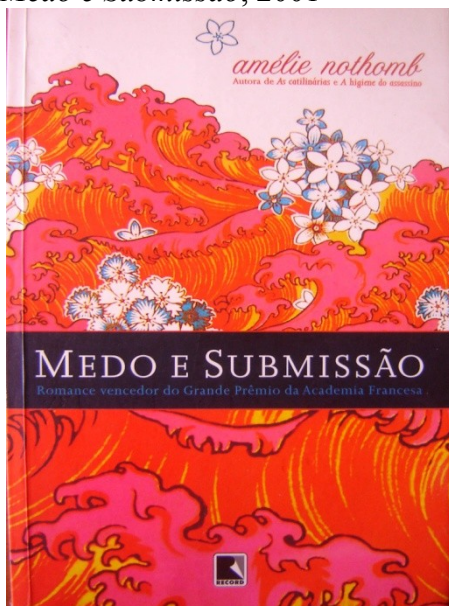
Albin Michel. O texto anuncia uma ligação com o livro *Stupeur et Tremblements*, os três primeiros parágrafos, já primeira página, tratam de informar sobre o sucesso do livro *Stupeur et Tremblements* e a sua relação com *Ni d'Ève ni d'Adam*; além de reafirmar a tese de que é uma história verdadeira, e que este também se trata de uma história verdadeira.

Em seguida, resgata a história de *Ni d'Ève ni d'Adam*, afirmando que é simultâneo a *Stupeur et Tremblements*. Em seguida, conta uma experiência muito importante que não há em nenhum dos dois livros: a viagem de Amélie ao monte Asama, que se torna o fulcro deste texto a partir de então: nele, Amélie conta a sua aventura de descer o monte correndo em um surto, afirma ter batido o recorde de tempo, mas que infelizmente não havia ninguém para testemunhar esse acontecimento incrível.

Esse pequeno texto informa ao leitor a origem desse livro, trazendo à tona elementos que não estão contidos no romance. A nova identidade da obra relaciona o Japão de *Stupeur et Tremblements* e o de *Ni d'Ève ni d'Adam* como histórias que fazem parte de um projeto maior a vida da autora.

### 3.1.4 Versão brasileira: *Medo e Submissão* (2001)

Figura 8: Capa *Medo e Submissão*, 2001



Fonte: Record (2001)

Na capa de Pedro Gaia (Figura 8), que ilustra o livro em sua versão brasileira (Editora Record, 2001), o título *Medo e Submissão* tem mais destaque do que o nome da autora, uma vez que está em letras brancas sobre uma faixa preta que corta, horizontalmente, a imagem da capa; é seguido da menção “Romance vencedor do Grande Prêmio da Academia Francesa”. Logo, conclui-se que a propaganda incide sobre o prêmio francês e não ao nome da autora, por ela não ser uma celebridade no Brasil. Na tradução do título *Stupeur et Tremblements* para *Medo e Submissão* perdeu-se a riqueza polissêmica da palavra *stupeur* que, em português tem o termo correspondente *estupor*; o dicionário de francês *Littre*<sup>101</sup> define *stupeur*:

<sup>101</sup>Dicionário *Littre*, disponível em: <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais>  
Acessado em: 26/11/2012

*1) Terme de médecine. Diminution de l'activité des facultés intellectuelles, accompagnée d'un air d'étonnement ou d'indifférence. 2) Fig. Espèce d'immobilité causée par une grande surprise ou par une frayeur subite.*<sup>102</sup>

O sentimento de temor experimentado diante de um imperador está ligado à expressão “*stupeur*”, que será uma temática importante expressa no romance em francês: “*Dans l'ancien protocole impérial nippon, il est stipulé que l'on s'adressera à l'Empereur avec 'stupeur et tremblements'*”. (NOTHOMB, 1999, p. 172)<sup>103</sup>. No Japão, o Imperador é considerado o representante do Estado e da unidade do povo, além de corresponder à autoridade da religião xintoísta, sendo descendente direto da deusa *Amaterasu*. No Ocidente, tendo em vista a difusão do cristianismo e dos ensinamentos bíblicos, pode-se fazer um paralelo com um dos dez mandamentos: “temer a Deus” por estar ligado ao tipo de comportamento que se espera diante de um deus.

O título brasileiro foi traduzido pela palavra *medo*, que se reduz a um único sentimento e não traz toda a carga polissêmica da palavra “estupor”. As passagens do romance em que a autora utiliza a palavra “*stupeur*”, foram traduzidas por “espanto” e “estupor”: “L'ogre tira de sa poche un mouchoir, sécha ses larmes de rire et, à ma grande **stupeur**, se moucha, ce qui est au Japon l'un des combles de la grossièreté.” (NOTHOMB, 1999, p. 181)<sup>104</sup>; “J'étais toujours figée de **stupeur** quand me fut apportée la réponse à cette question.” (NOTHOMB, 1999, p. 92), “Microseconde de **stupeur** ('Ciel ! Un homme, pour autant que ce gros lard fût un homme, chez les dames') puis éternité de panique”. (NOTHOMB, 1999, p. 151), “Dans l'ancien protocole impérial nippon, il est stipulé que l'on s'adressera à l'Empereur avec '**stupeur** et tremblements'.” (NOTHOMB, 1999, p.172) e

<sup>102</sup>1) Termo de medicina: diminuição da atividade de faculdades intelectuais, acompanhada de um ar de espanto ou de indiferença. 2) Figurativo: Espécie de imobilidade causada por uma grande surpresa ou por uma consternação súbita.

<sup>103</sup>“No antigo protocolo imperial nipônico, estipula-se que se haverá de dirigir a palavra ao Imperador com ‘**estupor** e estremecimento’”. (NOTHOMB, 2001, p.130)

<sup>104</sup>“O ogro tirou do bolso um lenço, enxugou as lágrimas de hilaridade e, para meu **espanto**, assoou, o que no Japão é o máximo da grosseria.” (NOTHOMB, 2001, p. 137) (negrito meu)

“Je pris donc le masque de la **stupeur** et je commençai à trembler.” (NOTHOMB, 1999, 172)<sup>105</sup>.

A palavra “estupor” não é corrente, no português brasileiro, motivo pelo qual se justificaria a escolha do sinônimo “medo” para o título do livro, visando assim um público maior e mais heterogêneo. O título poderia ser traduzido literalmente assim como foram traduzidas as passagens do romance, por “estupor e tremores”, considerando-se além do efeito estético, a interpretação do romance, visto que essa expressão é repetidamente utilizada no romance, até em seu epílogo, em que a narradora baseia no preceito de “*stupeur et tremblements*” para caracterizar a atitude da personagem.

Já a palavra “*tremblements*” conforme o dicionário *Littré*, pode ser usada em diferentes contextos, eis alguns exemplos:

*1) Agitation de ce qui tremble. Le tremblement d'un pont suspendu. 2) Tremblement de terre, secousse qui ébranle violemment la terre. [...] Absolutement. Terme de médecine. Agitation involontaire du corps ou de quelque membre par petites oscillations compatibles avec l'exécution des mouvements volontaires, qui n'en continuent pas moins de se produire, et qui ne font que perdre de leur précision. 7) Familièrement. Tout le tremblement, tout ce qui appartient à une opération, dîner, emménagement, etc., avec une idée d'embarras.*<sup>106</sup>

<sup>105</sup>“Eu ainda estava paralisada de **estupor** quando me foi trazida a resposta a esta pergunta. (NOTHOMB, 2001, p. 69) (negrito meu) “ Microssegundo de **estupor** (“Meu Deus! Um homem – se é que aquela montanha era um homem – no banheiro das mulheres!”) seguido de uma eternidade de pânico.” (NOTHOMB, 2001, p. 114) (negrito meu) “No antigo protocolo imperial nipônico, estipula-se que se haverá de dirigir a palavra ao Imperador com ‘**estupor** e estremecimento’”. (NOTHOMB, 2001, p. 130) (negrito meu) e “Enverguei portanto a máscara do **estupor** e comecei a tremer.” (NOTHOMB, 2001, p. 130) (negrito meu)

<sup>106</sup>1) Agitação do que treme. O tremor de uma ponte suspensa. Tremor de terra, terremoto que abala violentamente a terra [...]. Absolutamente termo da medicina. Agitação involuntária do corpo ou oscilações compatíveis com a execução de movimentos voluntários que não param de se produzir e que só faz perder a sua precisão. (tradução minha). Dicionário *Littré*, disponível em:

Essa palavra tem o sentido de tremor de terra que pode ser associado aos terremotos constantes no Japão. Também está relacionado à medicina, a um movimento do corpo humano. Conforme citado anteriormente, Amélie Nothomb diz que é preciso se dirigir ao imperador com “*stupeur et tremblement*”, mas, em entrevista, declara que essa “prescrição” não existe em lugar algum, embora seja ainda um hábito dos japoneses: “Cette règle n'est plus valable, ni écrite nulle part. Ceci dit, j'ai constaté que cette habitude culturelle du respect poussé à son comble est restée valable dans les entreprises. Les inférieurs ont coutume de s'adresser ainsi à leurs supérieurs.” (NARJOUX, 2004, p. 82)<sup>107</sup>.

Compreende-se que essa expressão é importante e, talvez, na interpretação do romance indique uma atitude contrária à expressão empregada na versão brasileira, visto que “estupor e tremores” são comportamentos estratégicos que a personagem utiliza em seu jogo.

A capa exhibe imagens representativas do Japão por meio da referência à pintura *Kanagawa oki nami ura* também conhecida como *A Grande Onda*, de Katsushika Hokusai e das flores de cerejeira:

<http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais> Acessado em: 26/11/2012

<sup>107</sup>“Esta regra não é mais válida, nem escrita em parte alguma. Isso dito, eu constatei que esse hábito cultural do respeito levado ao extremo continua válido nas empresas. Os inferiores têm o costume de se dirigir assim aos seus superiores” (tradução minha)



Figura 9: *Kanagawa oki nami ura* (Great Wave), 1831



Fonte: The Metropolitan Museum of Art<sup>108</sup>

Esse quadro faz parte da coleção *Fugaku Sanjūrokkei* (“36 vistas do Monte Fuji”) de 1831.<sup>109</sup> Trata-se de uma técnica chamada *Ukiyo-e* (“retratos do mundo flutuante”), é uma xilogravura impressa com o auxílio de blocos de madeira desenvolvida no fim do século XVIII. Essa pintura e o mestre Hokusai ficaram conhecidos no mundo inteiro e influenciando diversas produções, como o atual logotipo da empresa *Quiksilver*, artistas franceses como Claude Monet, Henri Rivière, Matisse e Van Gogh. Essas influências aparecem no movimento Japonismo, no qual a arte japonesa foi divulgada, após mais ou menos três séculos de isolamento do Japão, período no qual os artistas desenvolveram uma arte particular, sem influências de outras culturas.

As influências de A Grande Onda na ilustração de *Medo e Submissão* (2001) são perceptíveis no formato da onda que é mantido, com pontas crespas e a curvatura da crista, mantendo a sensação de uma espécie de fúria do mar. Essa imagem é investida em cores fortes e vibrantes e a onda é

<sup>108</sup> Informação disponível em: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/45434> Acessado em: 20/10/2013

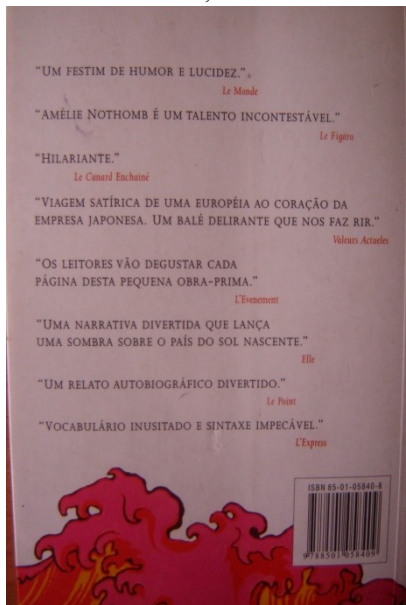
<sup>109</sup> Informação disponível em: <http://www.book-navi.com/hokusai/hokusai-e.html> Acessado em: 20/10/2013

reproduzida diversas vezes, formando um quadro incomum do mar que é comumente representado em plano horizontal. A altura manifesta muita agressividade e intensidade em contraste com as delicadas flores de cerejeira brancas. A flor de cerejeira, a *Sakura*, é também um símbolo do Japão, onde ela é idolatrada, tanto quanto a bandeira ou o hino nacional. Todas as cidades possuem uma associação de cerejeiras, e a cada ano é festejada a primavera e o desabrochar dessas flores, os locais em que se pode apreciar a florada são até mesmo divulgados no jornal.<sup>110</sup> Além dos fins ornamentais também é utilizada para fazer o *ukiyo-e*, estilo tradicional de estampas e pinturas gravadas na madeira do tronco dessa árvore.

Os elementos emblemáticos do Japão predominam na capa da versão brasileira, porém, há ainda o fato do nome da autora, e a menção de romance vencedor do grande prêmio da Academia Francesa. Essas informações dão uma pista de que o romance não é apenas sobre o Japão, mas apresenta também elementos da cultura francesa. A combinação das ondas de proporção gigantesca que se encontram com as delicadas flores somada ao elemento representativo da cultura francesa, por meio da linguagem verbal, denotam a visada orientada para o intenso mundo japonês, representado pelo mar; e a brusca inserção ocidental que se dá através da faixa preta inserida sobre a ilustração, quebrando a sua continuidade.

<sup>110</sup> Informações disponíveis em: <http://www.flordecerejeira.com.br/sakura.asp>  
Acessado em: 20/10/2013

Figura 10: Contracapa *Medo e Submissão*, 2001



Fonte: Record (2001)

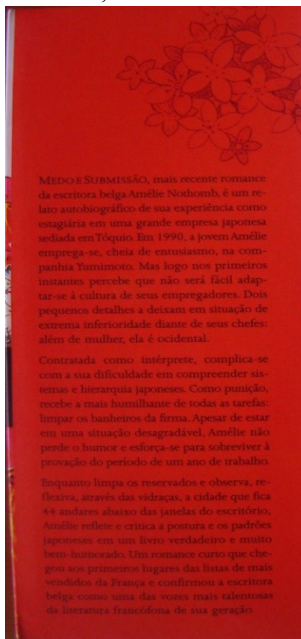
Na contracapa da versão brasileira, tem-se a continuação da imagem que ilustra a capa na parte inferior representada por uma onda. Há diversos comentários positivos a respeito da obra, todos extraídos de jornais e revistas franceses de grande circulação e relevância: *Le Monde*, *Le Figaro*, *Le Canard Enchaîné*, *L'Evenement*, revista *Elle*, *Le Point* e *L'Express*. Esses comentários valorizam o romance e criam para o leitor brasileiro a imagem de que este é muito prestigiado na França.

### 3.1.5. Orelhas de *Medo e Submissão* (1999)

As orelhas do livro *Medo e Submissão* apresentam ilustração semelhante à da capa, mas monocromática, na cor vermelha. As abas tem

uma borda minúscula, com menos de um centímetro nas quais foram preservadas as cores da ilustração.

Figura 11: Aba 1, *Medo e Submissão*, 2001



Fonte: Record (2001)

Na primeira aba (Figura 11) há o resumo da história<sup>111</sup> no qual são apresentadas opiniões sobre o desenvolvimento da narrativa. Leituras que restringem as possibilidades que o texto oferece ao leitor, pois são características da escritora a ironia, a sátira, o cinismo e a ambiguidade. Os comentários indicam um esclarecimento de determinadas cenas. Mas, no trecho: “Contratada como intérprete, complica-se com a sua dificuldade em compreender sistemas e hierarquia japoneses. Como punição, recebe a mais humilhante de todas as tarefas: limpar os banheiros da firma.”, há uma clarificação do objeto que é justamente o tema principal do livro, o jogo de papéis que vive a personagem Amélie. A “punição” aparece algumas vezes

<sup>111</sup> Texto transcrito em anexo 2.

como um jogo com o qual a protagonista escolhe voluntariamente, entreter-se, conforme reflexão da narradora: “*J’étais consciente de cette injustice et pourtant je m’y soumettais à fond.*” (NOTHOMB, 1999, p. 134)<sup>112</sup>. Ademais, há também ambiguidade no que se refere aos conhecimentos que tem da cultura japonesa; a personagem demonstra conhecer a fundo os valores antigos daquela sociedade, sua dificuldade não é entender os sistemas hierárquicos, mas sim aceitá-los. Analogamente decide se submeter: “[...] *à aucun instant de ces sept mois, je n’ai eu le sentiment d’être humiliée.*” (NOTHOMB, 1999, p. 136)<sup>113</sup>. Irônica e provocadora, age de maneira dúbia, em alguns momentos se submete às ordens que lhe são dadas. Mesmo que essas *a priori* lhe pareçam absurdas, ela entende que se trata dos códigos sociais e decide aceitá-los mesmo que, paradoxalmente, pense que são “castigos” recebidos.

Quanto à afirmação: “Como punição, recebe a mais humilhante de todas as tarefas: limpar os banheiros da firma.” O fato da personagem ser humilhada por ter de realizar a limpeza dos banheiros está relacionado a um contexto, no qual uma série de ações levam a protagonista a ser rebaixada à função de faxineira dos banheiros sem que esse seja seu cargo oficialmente. Esse é um detalhe que é importante, visto que a problemática não reside no fato de limpar banheiros, mas sim, no que cabe à sua condição de não conseguir realizar nenhuma das funções que lhe foram designadas por supostamente ter conhecimentos específicos. Não conseguiu cumprir a tarefa oficial como intérprete, em seguida recebeu outras tarefas simples como atualizar os calendários, mas também não soube fazê-lo da maneira adequada, depois foi designada a trabalhar na contabilidade, mas também não obteve sucesso.

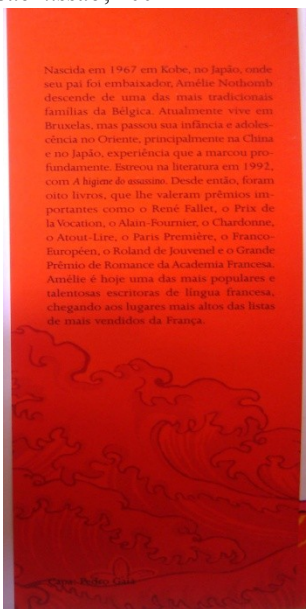
No último parágrafo do texto de apresentação do livro há a classificação: “*Amélie critica a postura e os padrões japoneses em um livro verdadeiro e muito bem-humorado.*” O emprego do adjetivo “verdadeiro” como característica da obra é questionável. Conforme postula Lejeune (2009, p. 36) a literatura autobiográfica produz uma **imagem** do real e não um relato **verdadeiro**, logo, essa imagem não está fadada à verossimilhança.

<sup>112</sup> “Eu tinha consciência dessa injustiça, e no entanto submetia-me perfeitamente a ela.” (NOTHOMB, 2001, p. 101)

<sup>113</sup> “[...] nunca, em momento algum daqueles sete meses, eu tive a sensação de estar sendo humilhada.” (NOTHOMB, 2001, p. 102)

Destarte, a última frase do último parágrafo tem um foco diferente, configurando-se como é um comentário com relação à popularidade do livro: “*Um romance curto que chegou aos primeiros lugares das listas de mais vendidos da França e confirmou a escritora belga como uma das vozes mais talentosas da literatura francófona de sua geração*”. Essa frase é importante porque fornece dados que serão úteis para o leitor, visto tratar-se de informações da autora e da protagonista; a nacionalidade belga e a publicação do livro na França indicam a conjuntura desse romance.

Figura 12: Aba 2, *Medo e Submissão*, 2001



Fonte: Record (2001)

Na Figura 7, pode-se ver que a aba 2 possui uma pequena biografia de Amélie Nothomb<sup>114</sup>, alguns títulos de obras traduzidas para o português brasileiro e alguns dos prêmios franceses que recebeu.

Complementando as informações da aba 1 (Figura 6), este texto traz mais informações importantes a respeito da autora e da personagem Amélie,

<sup>114</sup> Texto transcrito no anexo 2.

embora não problematize essas informações, ficando a cargo do leitor interpretar os dados:

**Nascida em 1967 em Kobe, no Japão**, onde seu pai foi embaixador, **Amélie Nothomb descende de uma das mais tradicionais famílias da Bélgica**. Atualmente **vive em Bruxelas**, mas **passou sua infância e adolescência no Oriente**, principalmente **na China e no Japão**, experiência que a marcou profundamente. (grifos meus).

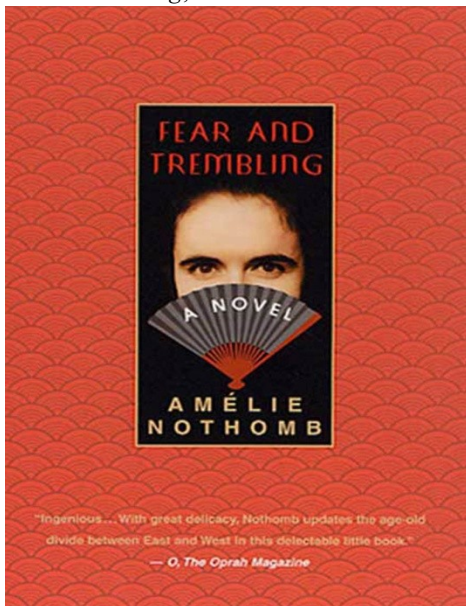
O leitor recebe aqui todas as peças para montar o quebra-cabeças da leitura do romance: a autora nasceu no Japão, mas é de família **tradicional** belga, vive em Bruxelas, mas viveu um período importante na China e no Japão. Essas informações são importantes na compreensão do romance e fazem a ligação entre a personagem e a autora portadoras da mesma identidade.

Por último há a repetição de duas informações, como estratégia de marketing: “o Grande Prêmio de Romance da Academia Francesa” e “Higiene do Assassino” que foi traduzido por essa mesma editora.

### **3.1.6 *Fear and Trembling* (2002)**

Nesta seção, serão analisadas algumas capas de diferentes traduções de *Stupeur et Tremblements*. Foram escolhidas algumas das capas de traduções que apresentam diferenças relevantes para a identidade visual da obra em relação ao original.

Figura 13: Capa *Fear and Trembling*, 2002



Fonte: <http://www.us.mcmillan.com><sup>115</sup>

Na Figura 13, pode-se ver a capa da versão norte-americana, publicada pela editora *Mc Millan* em 2002. A imagem constitui-se de um retângulo completamente ilustrado de discos vermelhos, os quais estão sobrepostos de maneira que seja possível ver só metade de cada disco. No centro há um retângulo preto com a fotografia do rosto de Amélie Nothomb. O seu rosto aparece em meio a um fundo preto. Há um leque que cobre parte de seu nariz e corta horizontalmente, a parte inferior do rosto. Não é possível ver a boca e o queixo; nem tão pouco o pescoço ou o seu cabelo, pois tudo é negro em volta de sua face, assim como seus olhos também são escuros.

O leque é um elemento da cultura japonesa e ele oculta o nariz e a parte inferior do rosto, logo, não se sabe de fato qual a expressão desse

<sup>115</sup> Acessado em: 15/02/2013



rosto, apesar do olhar indicar um sorriso; a imagem denota um certo mistério ao não revelar todo o rosto. Nesse leque, está escrita a palavra “*novel*” (“romance”, no inglês), definindo, assim o gênero ficcional, diferentemente das outras edições. Esta palavra está escrita exatamente no leque que cobre a boca da escritora, como se fosse a sua expressão, que repleta de mistério, torna-se um romance de sua história sobre a cultura japonesa.

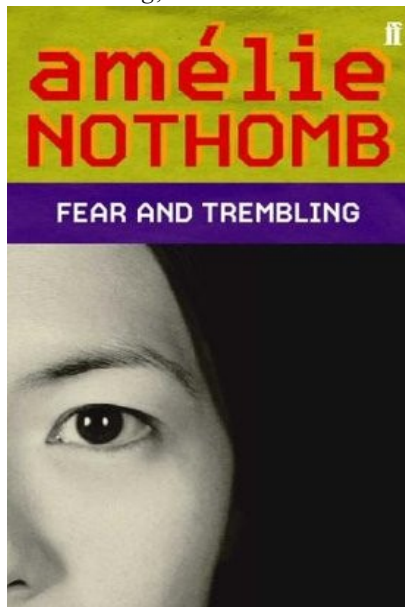
Há um comentário da revista *Oprah*, muito popular nos Estados Unidos da América e também em outros países ocidentais: “*Ingenious... With great delicacy, Nothomb updates the age old divide between East and West in this delectable little book*”.<sup>116</sup> A capa não deixa dúvidas, o leitor sabe desde o início que o romance irá focar a dualidade entre o Ocidente e o Oriente.

O maior destaque, na parte escrita, é para o nome da obra em vermelho no alto do retângulo preto. Em contrapartida, o nome da autora fica na parte inferior do retângulo, em cor bege. Essa capa se aproxima das edições francesas que também divulgam a imagem da escritora na capa.

<sup>116</sup> “Engenhosa.... Com grande delicadeza Nothomb torna atual a época da divisão entre Ocidente e Oriente neste deleitável pequeno livro.” (tradução minha)

### 3.1.6.1 Fear and Trembling (2004)

Figura 14: Capa *Fear and Trembling*, 2004



Fonte: <http://www.faber.co.uk><sup>117</sup>

Na versão do Reino Unido (Figura 14), as informações estão centralizadas no alto da capa: nome da autora, em uma cor e em fonte grande, e o nome da obra em fonte um pouco menor, mas em caixa alta. No canto superior direito, há o logotipo da editora. Abaixo, há uma fotografia que, sem margens, ocupa o restante da página, na qual se vê metade do rosto de uma japonesa, em um fundo preto. A expressão da mulher é serena, e ao mesmo tempo misteriosa. Assim como a capa anterior (Figura 13), não se pode ver seu semblante por completo, somente a metade, e o fundo é preto.

Numa visão geral, os elementos são dissonantes: nome feminino francês, título em inglês, rosto de uma mulher japonesa em um fundo preto. Logo, essa capa remete a uma leitura de estranhamento, na qual a

<sup>117</sup>Acessado em 04/05/2013

sobreposição de características de diferentes nacionalidades é marcante. As cores utilizadas na capa não são complementares e nem todas básicas. No alto da página, cores quentes para o nome da autora (fundo amarelo e fonte em vermelho), roxo e branco para o título e fotografia em preto e branco num fundo preto.

### 3.1.7. *Ni d'Ève ni d'Adam*

Este é um romance autobiográfico do ano de 2007 em que se relata uma história de amor vivida entre Amélie e um toquista. Este livro é importante por ser um elemento complementar da leitura de *Stupeur et Tremblements*. Nos dois livros a autora faz referências das duas obras constantemente:

**Ces pages pourraient donner à croire que je n'avais aucune vie en dehors de Yumimoto. Ce n'est pas exact. J'avais, en dehors de la compagnie, une existence qui était loin d'être vide ou insignifiante. J'ai cependant décidé de n'en pas parler ici. D'abord parce que ce serait hors sujet. Ensuite parce que, vu mes horaires de travail, cette vie privée était pour le moins limitée dans le temps. Mais surtout pour une raison d'ordre schizophrénique : quand j'étais à mon poste, aux toilettes du quarante-quatrième étage de Yumimoto, en train de récurer les vestiges des immondices d'un cadre, il m'était impossible de concevoir qu'en dehors de cet immeuble, à onze stations de métro de là, il y avait un endroit où des gens m'aimaient, me respectaient et ne voyaient aucun rapport entre une brosse à chiottes et moi. (NOTHOMB, 1999, p. 159) (grifo meu)<sup>118</sup>**

<sup>118</sup> “Estas páginas poderiam levar a crer que eu não tinha vida própria for a da Yumimoto. Não é o caso. Eu levava for a da empresa uma vida que longe estava de ser vazia ou insignificante. Mas eu decidi não falar a respeito disso aqui. Primeiro porque não teria nada a ver. Depois porque, em vista de meus horários de

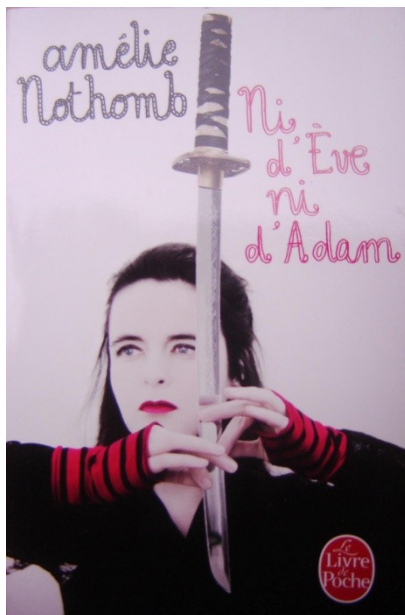
Nesse trecho, há uma referência implícita dessa “outra vida”, relatada no romance *Ni d’Ève ni d’Adam*. No primeiro livro, a narradora se ocupa da experiência profissional de Amélie, que por si só é muito intensa e remete a diversos aspectos da personagem em suas relações que vão além do que se pode considerar aspectos da vida profissional, visto que são apresentados os aspectos psicológicos, emocionais e da intimidade da personagem como relevantes no contexto da sua experiência profissional.

Neste livro faz-se referência ao anterior: “*Dans mon traité de stupeur et de tremblements, j’ai raconté pourquoi j’eus peine à y rester jusqu’à la fin de mon contrat d’un an.*”<sup>119</sup> (NOTHOMB, 2007, p. 160)

trabalho, essa vida privada era no mínimo limitada no tempo. Mas sobretudo por uma razão de natureza esquizofrênica: quando me encontrava em meu posto de trabalho, nos banheiros do quadragésimo quarto andar da Yumimoto, tratando de recolher os vestígios das imundices de um executivo, **era-me impossível imaginar que fora daquele prédio, a onze estações de metrô dali, havia um lugar onde as pessoas me amavam, me respeitavam e não viam qualquer relação entre uma escova de latrinas e eu.**” (NOTHOMB, 2001, p. 120 grifo meu)

<sup>119</sup>No meu tratado de *Stupeur et Tremblements*, eu contei o pesar que eu tive de ficar até o fim do meu contrato de um ano” (tradução minha)

Figura 15: Capa *Ni d'Ève ni d'Adam*, 2007



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

Na capa deste livro, edição francesa de bolso, pode-se observar a imagem de Amélie Nothomb, quase tão pálida quanto o fundo branco, com a maquiagem de gueixa, mas com batom magenta e não vermelho. As mangas de sua blusa e as letras do título da obra têm o mesmo tom magenta de seu batom. A escrita é cursiva e o emprego dessa cor passa um ar de romantismo. Ela segura a katana, imitando um samurai prestes a cometer *seppuku*, ato citado pela narradora diversas vezes neste romance, como se fosse algo que ela tivesse vontade de fazer quotidianamente, conforme se depreende do exceto a seguir: “*Aucune envie de commettre seppuku ce matin.*” (NOTHOMB, 2007, p. 32)<sup>120</sup>. O samurai (aquele que serve) é o nobre soldado do Japão medieval que não tendo mais batalhas para lutar aperfeiçoou-se em desenvolver outras qualidades como a arte de servir o

<sup>120</sup> “Nenhuma vontade de cometer *seppuku* esta manhã.” (NOTHOMB, 2007, p. 32) (tradução minha)

chá, por exemplo.<sup>121</sup> O *harakiri* ou *seppuku*, como ficou conhecido no mundo Ocidental, segundo o artigo de Toyomasa Fusé é um ato institucional de suicídio praticado pelos samurais, no Japão feudal, que com uma espada tiram a própria vida provando sua bravura.

Nas últimas páginas do romance, a narradora menciona um combate entre os samurais, que seriam ela e o personagem Rinri:

*C'était donc cela, Rinri et moi : l'étreinte fraternelle du samourai. Tellement plus beau et plus noble qu'une bête histoire d'amour.*

*Ensuite, chaque samourai lâcha le corps de l'autre samourai. Rinri eut le bon goût de partir aussitôt sans se retourner.*

*Je levai la tête vers le ciel afin que mes yeux ravalent leurs larmes.*

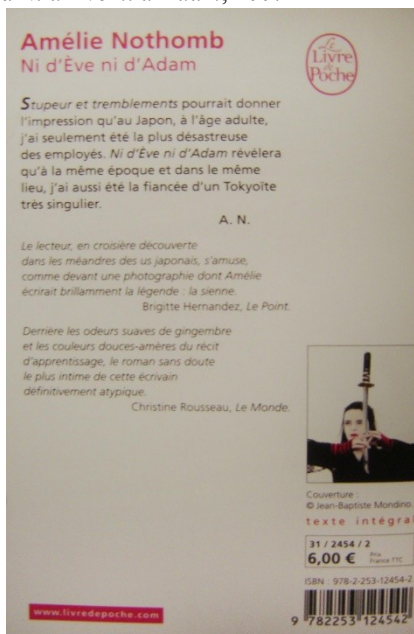
*J'étais le samourai qui devait dédicacer pour la personne suivante. (NOTHOMB, 2007, p. 183)<sup>122</sup>*

Nesse trecho, a narradora cria a imagem de um duelo, no qual os valores que sobressaem estão além da dualidade bem e mal ou amor e ódio. Esse duelo consolida os diferentes valores dos combatentes, assim como em *Stupeur et Tremblements*, os duelos verbais entre as personagens Fubuki e Amélie, culminaram em sua demissão. Paralelamente, no final de *Ni d'Ève ni d'Adam*, Amélie renuncia à relação que tem com Rinri e volta para a Bélgica. Fica evidente a alegoria relativa aos elementos da cultura japonesa, a palavra samurai é citada três vezes neste único parágrafo, evocando, assim, a identidade japonesa, mas travestida, pois os samurais e os rituais de *seppuku* são elementos da cultura masculina do Japão, as quais a protagonista assume no momento em que representa a si mesma como um samurai.

<sup>121</sup> “*One who serves*” Informação disponível em: <http://www.samurai-archives.com/vocab.html#s> Acessado em: 20/10/2013

<sup>122</sup> Era então, isso, Rinri e eu: o abraço faterno do samurai. Tão belo e nobre quanto uma história boba de amor. Em seguida, cada samurai soltara o corpo do outro samurai. Rinri teve o bom senso de partir rapidamente sem se virar. Eu levantei a cabeça para o céu para que meus olhos absorvessem as lágrimas. Eu era o samurai que deveria dedicar para a pessoa seguinte. (NOTHOMB, 200, p. 83 tradução minha)

Figura 16: Contracapa *Ni d'Ève ni d'Adam*, 2007



Fonte: Le Livre de Poche (2011)

Na contracapa, o nome da autora, o título da obra, o sítio da editora ([www.livredepoche.com](http://www.livredepoche.com)) e inclusive o logotipo da editora (diferente da capa) são na cor magenta. O logotipo da editora é originalmente, vermelho, como aparece na capa; porém, a cor magenta predomina neste livro, na capa e contracapa, em muitos detalhes. A contracapa tem o mesmo *layout* da contracapa de *Stupeur et Tremblements*: informações comerciais a respeito do preço do livro, imagem da capa, “texto integral”, todas no canto inferior direito junto a uma fotografia da capa em miniatura.

Com relação ao texto, há uma grande diferença, já que este é de apenas um parágrafo e entende-se que foi escrito pela própria autora, identificada por “A.N.”, que cita *Stupeur et Tremblements*: “*Stupeur et Tremblements* pourrait donner l'impression qu'à l'âge adulte [...] *Ni d'Ève*

ni d'Adam révélera qu'à la même époque [...]”<sup>123</sup>(NOTHOMB, 2007), mudando a visão que se tem da personagem de *Stupeur et Tremblements* em detrimento desta outra Amélie, que neste livro é a protagonista de uma história de amor.

Em seguida, há dois comentários de uma revista e do mais antigo jornal francês, pelas colunistas, Brigitte Hernandez redatora da revista *Le Point* e Christine Rousseau, crítica literária do jornal *Le Figaro*, que comentam, respectivamente: “*Le lecteur, en croisière découverte dans les méandres des us japonais, s’amuse, comme devant une photographie dont Amélie écrivait brillamment la légende : la sienne.*”<sup>124</sup> E: “*Derrière les odeurs suaves de gingembre et les couleurs douces-amères du récit d’apprentissage, le roman sans doute le plus intime de cette écrivain définitivement atypique.*”<sup>125</sup>

O primeiro comentário põe em foco a perspectiva do olhar estrangeiro de Amélie sobre o Japão, evocando também a característica autobiográfica da obra, ao utilizar o nome da personagem para falar da autora do livro. O segundo comentário categoriza o romance como de aprendizagem, uma tradição que começou na Alemanha, no século XVIII, e configura uma narrativa chamada de “*Bildungsroman*”, na qual ao personagem tem uma evolução pessoal, uma experiência iniciática. Contudo, o estudo de Jean Michel Lou diz que o romance de Amélie Nothomb é uma “leve paródia” daquele gênero: “[...] *en ce sens Stupeur et Tremblements pourrait être considéré comme une légère parodie du genre ‘roman d’apprentissage’* [...]”<sup>126</sup>(LOU, 2011, p. 28). Paródia talvez porque a personagem descreva um curto período de sua vida, mas que ao mesmo

<sup>123</sup> “Stupeur et Tremblements poderia dar a impressão de que no Japão, na idade adulta [...] Ni d'Ève ni d'Adam revelará que na mesma época [...]” (NOTHOMB, 2007 tradução minha)

<sup>124</sup> “O leitor, em rota de descoberta nos meandros dos usos japoneses, se diverte diante de uma fotografia da qual Amélie escrevia brilhantemente a legenda: a sua.” (tradução minha)

<sup>125</sup> “Detrás dos odores suaves de gengibre e das cores doce-amargas do romance de aprendizado, o romance sem dúvida mais íntimo desta escritora definitivamente atípica.” (tradução minha)

<sup>126</sup> Neste sentido, *Stupeur et tremblements* poderia ser considerado como uma leve paródia do gênero *roman d'apprentissage* [...] (LOU, 2011, p. 28 tradução minha)

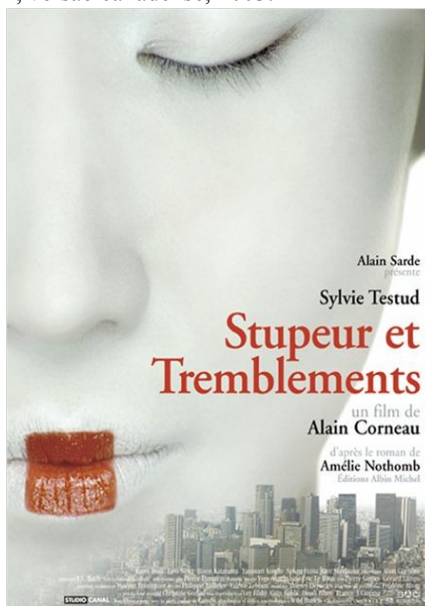


tempo, corresponde às fases do desenvolvimento de uma vida, mas não chega a um considerável amadurecimento.

### 3.2 Capas dos DVDS

Nesta seção serão analisadas as capas dos filmes *Stupeur et Tremblements* lançados na França e no Canadá e também a capa do filme lançado nos Estados Unidos da América. Como os elementos, tanto os verbais quanto os não verbais contribuem para a construção de sentido no que se refere à questão identitária proposta no texto/filme.

Figura 17: Capa do DVD, versão canadense, 2003.



Fonte: Maple Pictures (2003)

Na capa canadense (Figura 17) tem-se metade de um rosto de uma mulher japonesa, de olhos e boca fechados, em plano aproximado, porém enquadrados no canto esquerdo, de maneira a cortar a sua face ao meio e sua testa também. Essa imagem ocupa quase que a totalidade da capa, está

em cor esbranquiçada (mal se pode ver os traços da boca, nariz e, até alguns cílios estão pintados de branco) contrastando e estabelecendo uma relação entre a boca e o título; pois os dois estão em cores vermelhas, estando o título *Stupeur et Tremblements* por cima do rosto. Esse rosto sugere o de uma gueixa e logo abaixo, vê-se uma cidade, muito urbanizada, na qual, pode-se ver apenas casas e em um centro muitos prédios. Essas imagens mostram o Japão, de maneira não usual, pois não há nenhuma simbologia ligada a essa imagem. Mostra o rosto de uma mulher japonesa, ou ainda da mulher transfigurada, visto que o rosto da atriz Sylvie Testud fica irreconhecível.

Figura 18: Capa do DVD, Estados Unidos da América, 2003.



Fonte: <http://www.imdb.com><sup>127</sup>

Já na capa da versão estadunidense (Figura 18), manteve-se a imagem principal do rosto da japonesa e ao invés dos prédios no canto inferior direito, têm-se a imagem da protagonista, Sylvie Testud. “*Sylvie*

<sup>127</sup>Acessado em: 03/05/2013

*Testud in Fear and Trembling*” são as primeiras informações visíveis, após, destaque ao nome da atriz, em cor diferente do título do filme (nome em azul-claro e título do filme em maiúsculas cor bege). Esse "texto" explicita a ideia de tratar-se de uma aventura, na qual a personagem, colocada como o foco do filme, irá deslanchar, como se fosse mais um episódio de uma série de aventuras desta personagem. Em seguida, há a frase: "A marvelous cross between SECRETARY and LOST IN TRANSLATION"<sup>128</sup>. Nessa frase de Jami Bernard, do jornal *New York Daily News*, notadamente há referência a dois filmes estadunidenses, *Secretary*, lançado em 2002, produzido pelo diretor Steven Shainberg; e *Lost in Translation*, produzido pela cineasta Sofia Coppola, e que foi lançado em 2002 e traduzido para o português brasileiro como *Encontros e Desencontros*. O primeiro trata da história de uma secretária contratada em um hospital psiquiátrico, cuja relação profissional com seu superior torna-se uma relação de sadomasoquismo. Já o segundo, é a história de duas pessoas que se conhecem em Tóquio, um homem e uma mulher que se sentem isolados por não compartilharem da língua e nem da cultura do país. O título "*Lost in Translation*", é uma expressão que manifesta a perda cultural que há quando são realizadas traduções, e esse é um aspecto abordado no filme que também é tratado em *Stupeur et Tremblements*.

A ilustração da capa apresenta a atriz Sylvie Testud apoiada sobre uma vassoura, com uma expressão de descontentamento. Pode-se depreender que a personagem não está satisfeita com seu trabalho de faxineira, o que cria uma oposição em relação à atividade citada acima. Por outro lado, a frase em caixa alta, "*lost in translation*", revela o tema da obra, a experiência cultural, no que diz respeito ao viés linguístico. No entanto, a história de *Stupeur et Tremblements* é mais complexa, no sentido de que os mal-entendidos linguísticos e culturais, relatados pela personagem não são simplesmente diferenças culturais, mas sim preconceitos contra os estrangeiros e também contra mulheres.

Manteve-se a imagem do rosto de uma mulher japonesa, como na versão original, proporcionando exatamente a justaposição de elementos dos dois mundos.

<sup>128</sup>“Uma maravilhosa mistura entre A SECRETÁRIA e ENCONTROS E DESENCONTROS” (tradução minha)

Figura 19: Contracapa DVD, versão Canadense, 2003.



Fonte: Maple Pictures (2003)

Na contracapa do filme canadense (Figura 19), há num fundo esmaecido a figura do rosto de Sylvie Testud, pela metade. Essa imagem cria o efeito de complemento do rosto da capa que é a metade oposta. A expressão de Sylvie é de medo, olhar de desespero, boca entreaberta e dentes cerrados.

Tanto Amélie, quanto Fubuki são inadequadas ao grupo dominante em que estão inseridas. Amélie pensa que é uma japonesa, mas é estrangeira. Fubuki é uma mulher diferente das outras japonesa, por não ter se casado na idade em que normalmente as japonesas se casam, por ser mais alta do que a média das mulheres japonesas e essas são características de muita importância no sistema de valores japoneses. As duas aparecem juntas num plano aproximado, no qual o rosto das duas atrizes aparecem, lado a lado, na imagem do canto esquerdo da contracapa. As duas estão olhando para a mesma direção, de perfil, os dois rostos paralelos, com a mesma expressão. Essa composição coloca em evidência um certo paralelismo entre as duas e, ao mesmo tempo, o antagonismo de suas

características físicas: texturas e cores diferentes para os cabelos e sobrancelhas, tons de pele, os olhos que tem cores, tamanhos e aberturas diferentes, e rostos com formatos igualmente diferentes.

No canto esquerdo superior, há uma foto de Bison, que no filme interpreta Sr. Omochi. Ele está altivo, sentado em um escritório, soltando uma gargalhada, chegando a arcar as costas e a cabeça para trás, com a boca aberta e os olhos fechados. Essa personagem é o chefe de Amélie por quem ela cultiva ódio e temor, uma figura imponente que em momento nenhum momento é gentil com nenhuma personagem.

Portanto a capa e a contra capa formam um quadro recapitulativo da história, apresentando as metades das faces de duas mulheres, complementares. Essas duas imagens representam uma só pessoa, a personagem Amélie que é metade Ocidental, metade Oriental. Ambas são vítimas da crueldade do sistema de trabalho da sociedade japonesa, que é representado pela imagem do ator Bison Katayama que está acima das duas numa postura suntuosa.



## Considerações Finais

O romance *Stupeur et Tremblements* foi muito estudado, chegando ao Brasil, um país onde a língua e cultura francesa e francófona são parte da história das artes e em especial da literatura brasileira. A história de Amélie é contada a partir do seu ponto de vista, é como uma ocidental, estrangeira que volta ao Japão na idade adulta: ou seja, a impressão que ela tem do Japão é uma vaga memória de sua infância, e não pode ser tomada como parâmetro para seus valores culturais. Esse fato está implícito, no romance, e é, nessa ambiguidade, que é fundada a trama.

O livro mostra um Japão do ponto de vista de uma estrangeira que vive no país, mas tem uma leitura carregada de estereótipos. Os paratextos apelam para essa característica, de acordo com as condições de recepção em cada contexto. Os paratextos brasileiros marcam o ponto de partida que é um livro de uma autora de cultura francesa que fala sobre o Japão. Nesse caso, um Japão estereotipado e travestido, de acordo com as imagens da capa e contracapa dessa versão. Já nas edições dos outros países, a maioria das capas apresenta uma foto da autora, trazendo o foco para ela e sua autobiografia, tornando a leitura objetivada na experiência da personagem e sua percepção sobre o Japão, sendo esse um pano de fundo para a sua história. Nesse sentido é imprescindível a reflexão a respeito da produção autobiográfica e seus desdobramentos.

A personagem faz uma viagem iniciática em busca da sua identidade, deixando transparecer toda a ambiguidade que constitui sua interpretação dos episódios de xenofobia e preconceito que relata, mas contradiz-se quando afirma não ter sido humilhada. Ao fim da jornada a personagem volta para o seu país de origem, embora tenha acreditado que esse era o Japão. Essa experiência lhe fez perceber que não é este o país em que ela quer ficar. Ainda assim, esse retorno não significa que ela tenha encontrado, na Bélgica, a sua identidade nacional. O retorno está relacionado à sua atividade profissional, na qual obteve êxito ao retornar à Bélgica, tornando-se escritora. A esse respeito pude concluir que a protagonista encaixa-se na identidade que ela imagina ter e apenas nessa: uma criança japonesa e uma adulta que não se encaixa em nenhum grupo.

Conforme Benedict Anderson (2005) escreve, há uma comunidade imaginada, na qual todos imaginam fazer parte, mas cada indivíduo tem uma ideia diferente a respeito dessa, por isso, recebe o nome de

“imaginada”. Logo, na prática, quando Amélie encontra os japoneses, percebe que de fato este grupo não corresponde à sua comunidade, por ser essa fruto da sua memória de criança e expectativas de reencontrar essa imagem.

Essa viagem e a experiência com a outra cultura são determinantes para o crescimento e amadurecimento da personagem que se espelha nos outros para conhecer a si mesma. E isso acontece também no romance *Ni d'Ève ni d'Adam*, que apresenta a mesma estrutura básica de relação dos protagonistas. A relação de espelhamento, ponto chave nos dois romances retrata as características da personagem Amélie, repetindo o núcleo da narrativa. *Ni d'Ève ni d'Adam* está diretamente ligado a *Stupeur et Tremblements*, complementando a leitura e a interpretação da história de Amélie. Isso posto, é importante salientar que os dois romances deveriam ser traduzidos no Brasil.

A contribuição do primeiro capítulo vai, diretamente, ao encontro dos estudos de Literatura, Literatura Traduzida e Estudos da Tradução, no Brasil, ficando marcada assim, a importância de pesquisas de natureza interdisciplinar, pois essas contribuem com a riqueza e coerência das análises.

Na adaptação para o cinema, como em todo tipo de processo de renovação, algumas características perdem-se e outras surgem, dando nova vida àquela semente que ao florescer mutar-se-á, inevitavelmente, diferenciando-se da planta que lhe deu origem (HUTCHEON, 2011). Um filme tem diferentes características que não podem ser encontradas em um livro ou em outra mídia. Contudo, nesse caso, acaba abordando a mesma temática do romance e apresenta, num contexto geral, características muito próximas às mesmas do romance. O fato de o filme ter sido produzido em língua estrangeira, o japonês, e em língua francesa denota importantes traços da problemática identitária e cultural. Pois, embora o filme tenha sido produzido em língua nativa, fica ainda a impressão de que essa cultura não é “familiar” ao espectador, pois, o fato da voz *over* ser em francês reflete o embate linguístico experienciado por Amélie.

Tanto no livro como no filme, pode-se dizer a questão da busca da identidade da protagonista é central. A problemática de sua identidade foi abordada, assim, de maneira a representar a configuração multifacetada de sua personalidade. Já a relação antagônica entre as protagonistas foi um pouco mais enfatizada no filme, pelas diversas sequências de planos fechados nos rostos das duas, ou pelas cenas que mostram as duas adultas



maquiadas de gueixa ou ainda as duas crianças, que aparecem ao longo do filme representando a ligação entre as duas. Essa característica é apresentada também na contracapa da versão canadense do DVD, na qual as duas personagens estão lado a lado.

Nesse sentido, foi importante aprofundar a análise partindo do conceito de adaptação de Linda Hutcheon (2011), tornando assim o filme *Stupeur et Tremblements* tão importante quanto o livro homônimo. Dessa maneira foi possível abarcar teóricos da área de Cinema, visto que as obras são constituídas de diferentes linguagens e este tipo de estudo tenta dar conta das diferentes características constituintes destas produções. Essa reflexão abrange diferentes áreas e atende à demanda da análise de traduções entre diferentes línguas, contextos e mídias. Esse ponto reforça a abordagem interdisciplinar de análise no campo da literatura e de linguagens em geral.

A análise dos paratextos é outro aspecto importante para a análise mais sólida tanto no campo da literatura quanto no campo do cinema. Na medida em que se pode pesquisar de maneira interdisciplinar, contribui-se para uma formação mais ampla e completa. Essas abordagens estendem-se ao ensino de línguas, línguas estrangeiras, literatura, cinema, fotografia, artes, tradução e linguagens, além da própria pesquisa sobre a constituição de identidades. Por meio da análise dos paratextos consolidam-se diferentes pontos de interpretação que contribuem à leitura do texto, ou ainda contribuem à percepção do telespectador do filme.

Este trabalho demandou uma atividade de pesquisa variada em diferentes domínios, e nem sempre essa é uma tarefa simples ou até mesmo possível. No Brasil, a divisão entre as áreas de estudos se dão com limites bem definidos e muitas vezes não é viável ao pesquisador ter acesso a áreas do conhecimento que não se encontram no seu leque de subáreas. Mas, felizmente, as investidas do governo neste tipo de estudo têm se multiplicado e se tornado uma tendência nos parâmetros da educação formal, proporcionando assim, uma complementação na formação escolar e acadêmica.



## Bibliografia

AMANIEUX, Laureline. **Amélie Nothomb – L'éternelle affamée**. Editora Albin Michel, Paris, 2005.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas - Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Catarina Mira. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

BENDER, Martine-Guyot. *Coding Japan: Amélie Nothomb's and Alain Corneau's Stupeur et Tremblements*. Contemporary French and Francophone Studies Vol. 9, No. 4 Dezembro 2005, (p. 369–378)

CHION, Michel. *Cahiers du Cinéma*. Col. *Cinéma Essais*. Editora L'étoile, Paris, 1 de março de 1982.

COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. (2003) *Da intersubjetividade à intercorporeidade: contribuições da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico da alteridade*. *Psicologia USP*, 14(1), 185-209. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642003000100010&lng=pt&tlng=pt.10.1590/S0103-65642003000100010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000100010&lng=pt&tlng=pt.10.1590/S0103-65642003000100010). Acessado em: 15/10/2013.

CUNHA, João Manuel dos Santos. *Investigação Paratextual sobre um crime delicado*. In: Revista da Anpoll, n. 23 p. 133 – 149. jul/dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Texto-paratexto: interpretação visual de Reflexos do baile*. R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora, v. 11, n. 2, jul./dez. 2009

FRÍAS, José Yuste. *Au seuil de la traduction: la paratraduction*. In: NAAIJKENS, T. [ed./éd.] *Event or Incident. Événement ou Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, col./coll. *Genèses de Textes-Textgenesisen* (Françoise Lartillot [dir.]), vol. 3, 2010.

\_\_\_\_\_. *Paratextual Elements in Translation: Paratranslating Titles in Children's Literature*. In Gil-Bajardí, Anna, Pilar Orero & Sara Rovira-Esteva [eds.] *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, pp. 117-134, 2012.

\_\_\_\_\_. *Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada*. *Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias, Pensar la Publicidad*, vol. II, nº 1, 2008.

FUSÉ, Toyomasa. *Suicide and Culture in Japan: A Study of Seppuku as an Institutionalized form of Suicide*. *Revista: Social Psychiatry* nº 15, (p. 57-63). Department of Sociology, York University, Downsview, Ontario, Canada, 1980.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Editora Seuil, Paris, 1982.

\_\_\_\_\_. *Paratextos Editoriais*. Tradutor: Álvaro Faleiros. Editora: Ateliê Editorial, Cotia, 2009.

GÜRÇAĞLAR, Şehnaz Tahir. *What texts Don't Tell – The Uses of Paratexts in Translation Research*. In: *Crosscultural Transgressions - Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Editora St Jerome Publishing Ltd, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Editora UFSC, Florianópolis, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *L'autobiographie et les Nouveaux Outils de communication*. Conférence prononcée à la Journée de rencontre régionale Rhone – Alpes de la XVIIe Semaine de la langue française et de la francophonie, Lyon, 6 octobre 2012. Disponível em :

<http://www.autopacte.org/nouveauxoutils.pdf> Acessado em: 20/10/2013

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Editora Essais, Paris, 1975.

\_\_\_\_\_. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Coleção Humanitas. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

Le vrai Japon d'Amélie Nothomb. *Japan Vibes*, nº 17, p. 72. Abril de 2005.

LOU, Jean Michel. *Le Japon d'Amélie Nothomb*. Editora L'Harmattan, Paris, 2011.

MCCALL, Ian. *Merry Christmas Amélie-San': Filmic Intertext in Nothomb's Stupeur Et Tremblements*. Nottingham French Studies, Vol. 47 No. 1, Spring 2008 . (p.75- 88)

NARJOUX, Cécile. *Étude sur Stupeur et Tremblements – Amélie Nothomb*. Coleção Résonances. Editora Ellipses, Paris, 2004

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Entrevista com Philippe Lejeune*. *Ipotesi*, revista de estudos literários, v. 6, n. 2. p. 21 – 30. Juiz de Fora, jul/dez. 2002. Disponível em:

<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Entrevista-com1.pdf> Acessado em 20/10/2013

NOTHOMB, Amélie. *Stupeur et Tremblements*. Ed. Albin Michel, 1999.

\_\_\_\_\_. *Medo e Submissão*. Tradução de Clóvis Marques. Ed. Record, Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ni d'Ève ni d'Adam*. Editora Albin Michel, Paris, 2007.

SABIA, Saïd. *Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas*. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2005. Disponível em:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html> Acessado em: 20/10/2013

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros – A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana*. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro. 1993.

TÓTH, Ferenc. *Le Japon et l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb*. (p. 102)

Disponível em: [http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/le\\_japon\\_et\\_oeuvre\\_nothomb.pdf](http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/le_japon_et_oeuvre_nothomb.pdf) Acessado em: 15/02/2013

TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil Literário – Paratexto e Discurso de Acompanhamento*. Volume 1. Tradução de Marlova Aseff e Eleonora Castelli. Editora Copiart, Tubarão, 2011

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª edição – São Paulo. Editora: Paz e Terra, 2008.

ZUMKIR, Michel. *Amélie Nothomb de A à Z – Portrait d'un Monstre Littéraire*. Editora Tournesol Conseils – le Grand Miroir, Stavelot, 2007.

#### FILMOGRAFIA:

COPPOLA, Sofia. *Lost in Translation*. Estados Unidos da América, American Zoetrope / Elemental Films, 2002.

CORNEAU, Alain. *Stupeur et Tremblements*. França, 107 minutos. Produzido por Alain Sarde. 2003.

SHAINBERG, Steven. *Secretary*. 2002.

#### SÍTIOS :

Agence France-Presse Tokyo. Fukushima: décontamination des villages «insuffisante». Publicado em 10 de outubro de 2013 às 23h09. Disponível em:

<http://www.lapresse.ca/environnement/pollution/201310/10/01->

[4698725-fukushima-decontamination-des-villages-insuffisante.php](#) Acessado em: 20/10/2013

Agence France-Presse. *Japan quake and tsunami: Timeline of key events*. Publicado em 14 de março de 2011 às 9:11. Disponível em: <http://news.nationalpost.com/2011/03/14/japan-quake-and-tsunami-timeline-of-key-events/> Acessado em: 20/10/2013

Referências filmografia Bison Katayama, disponível em: <http://www.geneve.cine.ch/personne/bison-katayama-52191> Acessado em: 20/10/2013

Biografia de Amélie Nothomb : [www.amelienothomb.fr](http://www.amelienothomb.fr) Acessado em: 15/02/2013

Cultura Japonesa : Disponível em: <http://www.mundo-nipo.com/cultura-japonesa/mitos-e-lendas/02/10/2012/tsuru-a-ave-sagrada-da-longevidade> Acessado em: 08 abril 2013

Entrevista Amélie Nothomb: <http://www.femmeactuelle.fr/culture/actu-livres/interview-amelie-nothomb> Acessado em: 15/02/2013

Referencias nomes e datas de lançamento de filmes, disponível em: <http://www.imdb.com> Acessado em: 20/10/2013





**Anexos:****Anexo 1: Texto da orelha de Medo e Submissão (aba 1)**

MEDO E SUBMISSÃO, mais recente romance da escritora belga Amélie Nothomb, é um relato autobiográfico de sua experiência como estagiária em uma grande empresa japonesa sediada em Tóquio. Em 1990, a jovem Amélie emprega-se, cheia de entusiasmo, na companhia Yumimoto. Mas logo nos primeiros instantes percebe que não será fácil se adaptar à cultura de seus empregadores. Dois detalhes a deixam em situação de extrema inferioridade diante de seus chefes: além de mulher, ela é ocidental.

Contratada como intérprete, complica-se com a sua dificuldade em compreender sistemas e hierarquia japoneses. Como punição, recebe a mais humilhante de todas as tarefas: limpar os banheiros da firma. Apesar de estar em uma situação desagradável, Amélie não perde o humor e esforça-se para sobreviver à provação do período de um ano de trabalho.

Enquanto limpa os reservados e observa, reflexiva, através da vidraça, a cidade que fica 44 andares abaixo das janelas do escritório, Amélie reflete e critica a postura e os padrões japoneses em um livro verdadeiro e muito bem-humorado. Um romance curto que chegou aos primeiros lugares das listas de mais vendidos da França e confirmou a escritora belga como uma das vozes mais talentosas da literatura francófona de sua geração.

**Anexo 2: Texto da orelha de Medo e Submissão (aba 2)**

Nascida em 1967 em Kobe, no Japão, onde seu pai foi embaixador, Amélie Nothomb descende de uma das mais tradicionais famílias da Bélgica. Atualmente vive em Bruxelas, mas passou sua infância e adolescência no Oriente, principalmente na China e no Japão, experiência que a marcou profundamente. Estreou na literatura em 1982, com *A Higiene do Assassino*. Desde então, foram oito livros, que lhe valeram prêmios importantes como o René Fallet, o Prix de la Vocation, o Alain-Fournier, o Chardonne, o Atout-Lire, o Paris Première, o Franco-Européen, o Roland de Jouvenel e o Grande Prêmio de Romance da Academia Francesa. Amélie é hoje uma das mais populares e talentosas escritoras de língua francesa, chegando aos lugares mais altos das listas de mais vendidos da França.