

# Questões de tradução e adaptação em O Livro de Cabeceira\*

## The Pillow Book: translation and adaptation issues

Andrei dos Santos Cunha<sup>†</sup>

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'illustrent pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori : texte et image, dans leurs entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage et l'écriture, et y lire le recul des signes. (BARTHES, 1993:7)

*Abstract:* Throughout its history as a translated classic in the West, Sei Shônagon's *The Pillow Book* has time and again had its textual integrity disrespected and reframed to accommodate each translator's agenda. Peter Greenaway's film could be criticized for disingenuously reproducing some of this "secondhand Orientalism" in its representation of Japanese culture and literature. At the same time, a more idealized approach to translation and fidelity doesn't take into account the creative processes of adaptation and artistic rewriting. A theoretical approach that integrates adaptation and translation studies is needed in order to better understand how different cultures and codes interact in the context of film.

**Keywords:** *The Pillow Book* - Translation - Gender - Fidelity - Adaptation - Orientalism.

---

\* Alguns trechos deste texto são retomados de duas apresentações realizadas em congressos no ano de 2011 (CUNHA 2011a; CUNHA 2011b).

<sup>†</sup> Professor de língua e literatura japonesa, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPG-LETRAS-UFRGS). Mestre em Relações Internacionais pela Universidade de Hitotsubashi (Tóquio, Japão). E-mail: [andrei.cunha@ufrgs.br](mailto:andrei.cunha@ufrgs.br).

*Resumo:* Ao longo de sua história como clássico em tradução no Ocidente, *O Livro de Travesseiro* de Sei Shônagon teve sua integridade textual frequentemente desrespeitada, sendo reenquadrado para acomodar os objetivos de cada tradutor. O filme de Peter Greenaway pode ser criticado por inadvertidamente reproduzir esse “orientalismo de segunda mão”, em sua representação da cultura e literatura japonesa. Por outro lado, abordagens mais idealizadas do ato tradutório e do conceito de fidelidade não dão conta dos processos criativos de adaptação e reescrita artística. É necessário buscar uma abordagem teórica que integre os estudos de tradução e de adaptação, para que se possa compreender melhor como culturas e códigos diferentes interagem no contexto de um filme.

*Palavras-chave:* *O Livro de Cabeceira* - Tradução - Gênero - Fidelidade - Adaptação - Orientalismo.

## 1. Orientalismo e *slut shaming*

A obra *O Livro de Travesseiro*, de Sei Shônagon (*Makura no Sôshi* [枕草子], década de 990)<sup>1</sup> é reconhecida como canônica tanto em seu país de origem como no exterior. No Japão, ela é um item indispensável do currículo do ensino médio; no plano internacional, ela faz parte da Coleção Unesco de obras representativas. Ainda assim, para grande parte do público não japonês, o título se refere, primariamente, a uma experiência audiovisual (criada mil anos depois da obra “original”), em que são encenadas as preocupações da pós-modernidade, informadas pela teoria pós-estruturalista: o filme *O Livro de Cabeceira*, de Peter GREENAWAY (1996).<sup>2</sup> Mesmo não se ajustando a expectativas mais ortodoxas com relação ao que seria uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, há no filme trechos do texto lidos em voz alta, assim como a representação de personagens e situações mencionados no livro.

No entanto, nas análises do filme, raramente se faz alusão à tradução utilizada por Peter Greenaway como base para a escritura do roteiro, assim como aos modos de adaptação, transformação e seleção sofridos por esse texto de partida ao ser incorporado pelo filme – algo detectado por John Milton com relação aos estudos de adaptação em geral, ao afirmar que são monolíngues e ignoram a questão da transferência interglossal (MILTON, 2011). É como se discussões especificamente literárias – ou relacionadas mesmo aos estudos de tradução – não fossem tão relevantes para a compreensão de *O Livro de Cabeceira*. Ora, pode-se afirmar quase o contrário – as questões de

---

<sup>1</sup> Quando se tratar da obra da autora japonesa, utilizaremos o título *O Livro de Travesseiro*, se não é importante a distinção entre a obra original e a tradução em português brasileiro; e *Makura no Sôshi* quando desejar-se designar unicamente o texto de partida, em japonês clássico. O filme será referido como *O Livro de Cabeceira*, que é seu título comercial no Brasil (em inglês, *The Pillow Book*).

<sup>2</sup> Para uma análise da profunda identificação de Greenaway com a pós-modernidade e o pós-estruturalismo, sobretudo com as obras de Jorge Luis BORGES, Michel FOUCAULT e Jacques DERRIDA, vide WILLOQUET-MARICONDI & ALEMANY-GALWAY (2008: 79-112).

tradução e literatura estão no centro da discussão proposta pelo filme, cuja protagonista, uma escritora, tem um amante tradutor chamado Jerome, que a trai com um editor. É como se o triângulo amoroso representasse uma espécie de “cena primitiva” do ato de traduzir, em que sexo e texto são acionados para comentar os estigmas da profissão, à qual vêm tradicionalmente associar-se expressões como *les belles infidèles* e *traduttore, tradittore*.

Por outro lado, as discussões sobre o livro parecem também evitar a associação entre escrita e filme. No Japão, antes de tudo, porque se trata de um texto fundador de sua literatura e de fixação da língua nacional, e é assim que ele é lido. Não é difícil supor que, para um público com esse *background*, uma adaptação tão livre como a de Greenaway pode causar estranheza, ou mesmo repulsa – afinal, trata-se de um estrangeiro lendo um texto-chave da identidade japonesa, fazendo uso de alusões a outras culturas, com atores das mais diversas procedências. Dentro do sistema literário japonês, ideologicamente, o lugar de *O Livro de Travesseiro* é aquele da pureza (étnica e linguística), onde não se encontra o híbrido; que ele tenha sido instrumentalizado para uso por uma coprodução internacional com uma protagonista de ascendência chinesa é algo tão extravagante que os acadêmicos da área de literatura japonesa se permitiram ignorar completamente o filme, ou tratá-lo como uma entidade não relacionada à obra de Sei Shônagon.<sup>3</sup>

Nesse sentido, *O Livro de Cabeceira*, como artefato cultural, é muito mais uma criação do Ocidente do que uma adaptação de obra canônica do Oriente – o processo descrito por LEFEVERE, quando afirma que uma obra “ganha exposição e adquire influência sobretudo por meio de ‘mal-entendidos e incompreensões’, ou, para usar um termo mais neutro, por meio de refrações” (2000: 235). Após a realização de um levantamento das traduções

---

<sup>3</sup> Cf. Gildenhard (2003), que sustenta que o Japão de Greenaway seria um “signo”, como o Japão de Roland Barthes.

e adaptações sofridas pelo texto (a autora analisa mais de 50 exemplos), Valerie HENITIUK afirma:

Todos os trabalhos de reescrita, incluindo adaptações, imitações e outras formas de homenagem [a *O Livro de Travesseiro*] merecem uma análise mais detida, não apenas devido à grande frequência com que foram e são realizados, mas também pelas maneiras como afirmam conhecer a obra japonesa. A exotização e erotização às quais foi submetido [o texto] ajudam a explicar, em grande parte, seu apelo para um público estrangeiro, e para aqueles que decidiram adaptar ou imitar o trabalho de Sei Shônagon. (HENITIUK, 2008:2) [tradução do autor deste artigo]

Em seus escritos sobre *O Livro de Travesseiro*, Henitiuk vem tentando compreender que processos e pressupostos ideológicos são acionados quando o texto é traduzido no Ocidente (Cf. HENITIUK, 1999; 2008a; 2008b; 2011; 2012). Sua argumentação se detém em três pontos: a exotização (ligada aos efeitos do orientalismo); a erotização (que Henitiuk associa a questões de gênero [*gender*] e representação); e o desrespeito com o original (devido, em grande parte, a esses dois fatores). Para descrever como esses vieses se concretizam no texto traduzido, a autora faz uso da teoria associada ao orientalismo (tal como definido por Edward SAID); da crítica feminista; e da teoria da tradução (sobretudo as noções de fidelidade e equivalência). Além disso, em seu artigo sobre os prólogos de *O Livro de Travesseiro* (2011), Henitiuk usa também a noção de paratexto.

Na recepção da obra no Ocidente, encontramos diversos livros de travesseiro. A primeira tradução “completa” para uma língua europeia (mas chamá-la de “completa”, aqui, pode ser motivo para nebulosa polêmica) é a de André Beaujard para o francês (*Notes de Chevet*, 2000 [primeira edição de 1934]). Beaujard aborda o texto clássico de maneira francamente exotizante e erotizante. Ele “inicia um capítulo sobre Sei Shônagon com três seções intituladas, respectivamente, ‘Seu físico’, ‘Seu caráter’ e ‘Sua vida privada’ antes de” entrar na descrição mais objetiva da sociedade em que ela vivia

(HENITIUK, 2011: 252). Aqui, cabe ressaltar que não há nenhum relato contemporâneo que permita conhecer a aparência física de Sei Shônagon, e que os poucos detalhes que se conhecem de seu caráter e vida privada são os que ela mesma revela em seu livro (com uma única e notória exceção, que será tratada mais adiante). Ou seja, qualquer conclusão a que Beaujard tenha chegado sobre seu físico é mero fruto de especulação.

Henitiuk avalia corretamente o esforço, bastante sistemático na fortuna crítica de *O Livro de Travesseiro* ao longo dos séculos (no Japão como no exterior), em caracterizar Sei Shônagon como uma “mulher fácil”, por exemplo, quando ASTON (apud HENITIUK, 2011:256) afirma que

[E]scritores subsequentes não a absolvem – como o fazem com Murasaki Shikibu – da participação em uma certa quantidade de intrigas amorosas, intrigas essas que formavam uma considerável parte da vida da classe alta em Quioto, nessa época. [tradução do autor deste artigo]

Sendo um representante da Inglaterra vitoriana, Aston demonstra toda a sua nervosa pudicícia ao tratar do comportamento sexual e amoroso da autora, com comentários mais reveladores da moral de sua época do que da corte de Heian (HENITIUK, 2008b: 7). Henitiuk critica em Aston, também, a condescendência com que o japonologista britânico afirma considerar muito surpreendente que “uma enorme proporção dos melhores textos do melhor período da literatura japonesa tenha sido resultado do trabalho de mulheres” (apud HENITIUK, 2011: 240).

Esse processo de sexualização e inferiorização da autora mulher se deveria, para Henitiuk, a características do orientalismo (o estudo no Ocidente de culturas orientais como uma maneira de estabelecer autoridade sobre aquela região), dentre as quais se encontraria “um *Leitmotiv* de impressionante persistência” que faz uma “associação quase uniforme entre o Oriente e sexo” (SAID apud HENITIUK, 2008: 3). Esse é um importante fator a ser levado em conta no momento de analisarmos os textos relacionados a *O Livro*

de *Travesseiro*, inclusive o filme de Greenaway. Fazendo uma grande confusão de épocas e gêneros textuais e pictóricos, o cineasta afirma:

Livros de cabeceira têm sido um gênero literário no Japão por mais de mil anos. No início, eles eram diários de cabeceira, mantidos em uma gaveta no seu travesseiro de madeira, ao qual se acrescentavam importantes considerações antes de se recostar, por assim dizer, a cabeça neles; mais tarde, tornaram-se afrodisíacos para amantes insones, depois manuais de sexo para amantes entediados e, por fim, livros didáticos para iniciar no sexo os inocentes. (GREENAWAY, 2004:13)

Ora, essa concepção de *O Livro de Travesseiro* apresenta sérios problemas, a começar pela cronologia: o título (como o da *Divina Comédia*) foi dado pela posteridade, e o gênero literário também foi estabelecido posteriormente. Além disso, a obra de Sei Shônagon pertenceria não ao gênero dos livros de cabeceira, e sim ao dos *zuihitsu*, que nada têm a ver com “afrodisíacos” nem com “iniciações sexuais”. Os cadernos pornográficos a que se refere Greenaway são criação de eras posteriores, e só foram inicialmente publicados três séculos depois da morte de Sei Shônagon.

No entanto, é a tradução para o inglês de Ivan MORRIS (1971 [primeira edição de 1967]), que recebe a parte mais acerba da crítica de Henitiuk. Em primeiro lugar, isso se deve ao impacto que essa edição teve sobre a recepção da obra no Ocidente. Considerada a melhor versão até os anos 2000, é nela que se baseiam as traduções para o espanhol de Amália SATO (2001), a de BORGES & KODAMA (2004), além de ser a tradução que Greenaway utilizou no momento de escrever o roteiro de *O Livro de Cabeceira*.

No prólogo de Morris, Henitiuk identifica uma declarada antipatia por Sei Shônagon. Ela fica clara em frases como esta: “Sua atitude com relação aos homens, até mesmo aqueles de classe social superior à sua, era competitiva a ponto de poder ser considerada como hostilidade” (MORRIS, 1971: 10). Na verdade, ainda que elogiando o texto e o talento literário da

autora, o tradutor parece imbuído de ideias bastante estereotipadas sobre a escrita feminina:

Em muitos aspectos, tais como seu amor pelo luxo e pelas cores, o deleite que encontra na poesia, e a mescla de inocência e sofisticação que a caracterizam, ela era muito parecida com as outras mulheres escritoras que conhecemos. (MORRIS, 1971: 10)<sup>4</sup> [tradução do autor deste artigo]

No entanto, nem sempre aquilo que o tradutor identifica como negativo é interpretado por seus leitores como reprovável. É justamente a (percebida) liberdade pessoal e sexual de Sei Shônagon, assim como a sua (aparente) ausência total de sentimentos de inferioridade frente aos homens, que atrai muitos de seus leitores contemporâneos, especialmente depois do advento do feminismo. Muitas mulheres consideram a descoberta de *O Livro de Travesseiro* como “emancipatória, fortemente sugestiva de uma época e lugar em que os estereótipos sexuais e de outros tipos eram menos opressivos, e na qual as mulheres podiam escrever aquilo que bem entendessem” (BRON apud HENITIUK, 2008b: 9). Greenaway segue a mesma direção quando afirma:

Sei Shônagon soa moderna, quase uma profeminista [...]. Ela diz muito, e diz duas coisas eletrificantes [...], é claro, bem à sua maneira, mas afirma que duas coisas na vida são absolutamente essenciais, e que a vida seria insuportável sem elas: o corpo sensual e a literatura. Meu sumário cru seria: sexo e texto. Ambos contêm o fator X. Ela o diz com desejo e seu desejo permaneceu em mim. (GREENAWAY, 2004: 14)

Essa percepção de Sei Shônagon como uma campeã da liberdade e autonomia da mulher, uma autora que põe a estética, o erotismo e o prazer no centro de suas preocupações, é uma desleitura bastante corriqueira de *O*

---

<sup>4</sup> Além de condescendente, essa afirmativa pode levar-nos a conjecturar se Ivan Morris conhecia, por exemplo, a obra de Balzac, um homem que amava o luxo e as cores, ou a de George Eliot, uma mulher que repudiava tanto a inocência como o tipo de sofisticação a que ele se refere aqui.



*Livro de Travesseiro*. É ela também a célula central da concepção de Greenaway em *O Livro de Cabeceira*, refletida na passagem mais citada por estudiosos do filme: uma fala de Sei Shônagon, que ocorre durante uma cena em que Jerome está comemorando o aniversário de Nagiko (GREENAWAY, 1996: 76-77 – SEÇÃO 54, HONG KONG, APARTAMENTO DE JEROME, INVERNO, COR):

## SHONAGON (JAPANESE)

*I am certain that there are two things in life which are dependable – the delights of the flesh and the delights of literature. I have had the good fortune to bring them together and enjoy them together in full quantity.*

## SHÔNAGON (JAPONÊS)

Com duas coisas, estou certa, pode-se contar na vida – os prazeres da carne e os prazeres da literatura. Quis o destino que eu pudesse uni-los e desfrutá-los juntos, a contento. [tradução do autor deste artigo]

Na verdade, essa citação, ainda que posta na boca da personagem Sei Shônagon dentro do contexto de *O Livro de Cabeceira*, não consta de nenhuma tradução ou original de *O Livro de Travesseiro*. Ela é, como tantas outras frases atribuídas à autora no filme, de autoria do próprio Peter Greenaway, que mandou que se traduzisse a frase para o japonês para os propósitos do filme.

Para ser justo, o próprio Greenaway nunca afirmou, nem no âmbito da obra cinematográfica nem em seus textos e entrevistas sobre ela, que as palavras que punha nas bocas de seus personagens eram de Sei Shônagon. Muito pelo contrário, ele diz explicitamente que a “trama, os personagens e o diálogo de *O Livro de Cabeceira* são [dele]” (GREENAWAY, 2004: 14). No entanto, o efeito que a personagem Sei Shônagon tem sobre os espectadores pode ser bem outro - a julgar pela grande quantidade de pessoas, inclusive teóricos, que citam o trecho mencionado (ou outros trechos apócrifos) como

sendo de autoria da Sei Shônagon histórica.<sup>5</sup> Trata-se de um fenômeno detectado por Valerie Henitiuk com relação às traduções de Beaujard e de Morris: essas versões “ainda são lidas hoje e, em especial no caso da de Morris, elas foram reificadas como um texto-fonte que é então retraduzido” (2008: 7).

Da mesma maneira, os diálogos do filme *O Livro de Cabeceira* também foram reificados como sendo a palavra de Sei Shônagon, em um processo bem conhecido por quem tem de lidar com traduções de textos do Oriente (as *Mil e Uma Noites*, o *Rubáiyát de Omar Khayyám*, e muitos outros): eles são apropriados, adaptados e reescritos a ponto de se tornarem irreconhecíveis, um produto da imaginação ocidental de como o Oriente deveria soar em tradução.

## 2. *Salon e sisterhood*

Henitiuk revela, no entanto, certa tendência para ler os textos que analisa com o objetivo de sustentar uma tese pré-estabelecida. Um exemplo bastante interessante está na citação que ela faz de um parágrafo de *O Diário de Murasaki Shikibu* (*Murasaki Shikibu Nikki* [紫式部日記]), em que a autora de *O Romance do Genji* critica diretamente a rival (MURASAKI, 1998: 202):

清少納言こそしたり顔にいみじうはべりける人。さばかりさかしだち真名書きちらしてはべるほども、よく見れば、まだいと足らぬこと多かり。かく、人に異ならむと思ひこのめる人は、かならず見劣りし、行く末うたてのみはべれば、艶になりぬる人は、いとすごうすずろなるをりも、もののあはれにすすみ、をかしきことも見すぐさぬほどに、おのづからさるまじくあだなるさまにもはべるべし。そのあだになりぬる人の果て、いかでかはよくはべらむ。

---

<sup>5</sup> Vide, por exemplo, GARCIA (2003); MACIEL (2001); FECHINE (2004); CASTELLO BRANCO (2004).

A própria Sei Shônagon andava sempre com uma cara convencida. Para parecer inteligente, espalhava *kanji* [letras estrangeiras] pelos seus textos, mas se a gente for olhar bem as coisas que ela escrevia, tudo deixa a desejar. As pessoas que se acham melhores do que os outros acabam sendo desprezadas - no final, são sempre punidas. Essa gente que se acha muito fina, e mesmo quando nada de mais está acontecendo não perde ocasião para achar tudo muito *aware* [emocionante] ou muito *wokashi* [lindo], no fim fica parecendo ridícula. O que vai ser dessas pessoas? Bom destino não será. [tradução do autor deste artigo]

Sendo o único testemunho contemporâneo a sobreviver, trata-se de um documento importante sobre Sei Shônagon, ainda mais se considerarmos que a sua autora é a outra grande artista do período. A sua presença no prefácio de Ivan Morris se explica, segundo o próprio Morris, pois essa “é praticamente a única informação sobre Sei Shônagon, fora o que é revelado pelo próprio *O Livro de Travesseiro*” (1971: 9-10).

No entanto, Henitiuk critica a decisão de Morris, afirmando que, ao ser caracterizado como uma “referência ácida” da parte de Murasaki Shikibu, o trecho é introduzido com “ênfase imprópria”, o que nos levaria a suspeitar que a citação “foi motivada por prazer em expor a rivalidade feminina [*female cattiness*]” (2011: 248). O mesmo parágrafo, quando citado no prefácio de uma tradução feita por uma mulher (MCKINNEY, 2006), não é considerado por Henitiuk como sendo uma referência machista, pois a tradutora “evitou justificar essa opinião pouco elogiosa por meio de noções estereotipadas de que as mulheres não seriam capazes de nutrirem amizades ou de elogiarem outras mulheres” (HENITIUK, 2011: 248) – coisa que, após inúmeras leituras do prefácio de Morris, não encontrei dita ou insinuada em lugar nenhum.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Henitiuk chega ao (dadas as circunstâncias, paradoxal) extremo de mencionar detalhes da vida pessoal de Ivan Morris (a formalidade com que ele exigia que o telefone fosse atendido, a maneira pernóstica como era servida sua geleia no café da manhã) como provas de que ele era um homem com estranhas concepções de gênero e de classe, algo que viria a se refletir em sua tradução (2011: 246). Ora, se esses hábitos têm algo a dizer sobre o tradutor, talvez seja mais importante notar que preconceito de classe e atenção obsessiva a detalhes, como

A caracterização de Morris do parágrafo de Murasaki como sendo uma “referência ácida”, na verdade, é bastante apropriada se considerarmos o contexto histórico em que o diário foi escrito. A “rivalidade feminina” poderia, inclusive, ajudar a explicar a alta qualidade da literatura palaciana da Era Heian e, em especial, o florescimento de uma literatura feminina canônica. É necessário, aqui, considerar a relação entre a corte do imperador Ichijô, que reinou de 986 a 1011, e a figura de Fujiwara no Michinaga, chanceler do império, que alcançou nessa época os mais altos postos do poder graças à sua habilidade política, a seu talento de alcoviteiro, e a inúmeros acasos do destino (mortes na família e crises de sucessão).

Michinaga fez com que suas quatro filhas se casassem com quatro futuros imperadores. A filha mais velha, Shôshi, casou-se com o imperador Ichijô aos doze anos. O imperador, no entanto, já era casado com a imperatriz Teishi (que tinha em seu círculo literário Sei Shônagon). Para assegurar a posição de sua filha no palácio, Michinaga criou uma nova posição de consorte e, pela primeira vez na história do Japão, o império teve duas soberanas.

A rivalidade entre os *salons* das duas imperatrizes forjou o contexto em que era produzida a prosa japonesa da época. O chanceler utilizou um estratagema cultural para chamar a atenção do imperador para sua filha: fortalecer sua imagem de mulher culta e fascinante. Para tanto, reuniu em seu *salon* autoras de grande talento e renome, como Murasaki Shikibu, Akazome Emon e Izumi Shikibu. Em razão disso, surgiu um importante círculo literário em torno da figura de Shôshi. Após o nascimento do seu primeiro filho (que viria a ser o imperador Goichijô), o avô da criança alcançou finalmente o poder que almejava (VARLEY, 2000).

Desse contexto, pode-se depreender a centralidade da figura da mulher nobre no processo de circulação do poder e a importância política que

---

formalidades de tratamento ou a maneira correta de servir uma comida, não são assuntos alheios à autora de *O Livro de Travesseiro*.

adquire o *salon*, ou círculo literário: trata-se de um bem valioso a mais que a mulher traz para o casamento, junto com o dote, o prestígio da família e o enxoval (NICKERSON, 1993). A rivalidade entre imperatrizes se expressa pela acumulação de capital literário - ou quantas autoras famosas elas conseguem atrair para seu *entourage*.

Além de importante sujeito no processo de criação de alianças, filhos e artefatos culturais – por exemplo, peças de caligrafia, poemas, narrativas e crônicas na língua vernácula –, a mulher da aristocracia era gestora de outros importantes instrumentos de circulação de poder: a criação de moda e *design* de quimonos e acessórios; a aquisição, mensuração, armazenamento, corte e tingimento de papéis e tecidos (matérias caríssimas, e que podiam ter “valor agregado” pela atividade, tanto manual quanto intelectual, da mulher nobre); e a acumulação e mediação de conhecimentos de etiqueta, estilo, genealogia e cerimonial. De uma maneira muito concreta, a mulher nobre tinha carreira e instrumentos de ascensão social, associados a esses saberes e fazeres (CAVANAUGH, 1996; WALLACE, 2005).

Nesse universo de alta cultura, alta costura e modelos literários clássicos, surgem as duas obras mais importantes da época. Por um lado, *O Romance do Genji*, de Murasaki Shikibu, reivindicando para si a tradição do *monogatari* (“narrativa”), dá-lhe sua forma mais acabada, chegando a ser eleito, quando a palavra entrou para o vocabulário japonês, no século XIX, como o primeiro romance nacional (e do mundo, se considerarmos que ele data da primeira década do século XI). De outro lado, temos *O Livro de Travesseiro*, que teria sido o primeiro exemplo de um gênero nativo do Japão, o *zuihitsu* (literalmente, “ao correr do pincel”), combinando trechos introspectivos e poemas, listas, e crônicas da vida na corte.

Se *O Romance do Genji* sofreu, a partir do século XIX, um processo de “normalização genérica” ao tornar-se um romance nos moldes do gênero literário europeu, *O Livro de Travesseiro* servia a função inversa e complementar de inaugurar um gênero nacional e único do Japão. Ou seja,

ainda que a posteridade (e não apenas Ivan Morris) tenha insistido em uma simetria de papéis para as duas autoras, neste caso em específico, a rivalidade das duas mulheres está baseada em fato, e reflete importantes configurações de poder e autoridade no centro do poder imperial, assim como na formação do cânone nacional.

### 3. Costura e discurso

A importância do cerimonial, da classe e da indumentária é mais bem compreendida por Greenaway em sua “leitura equivocada” do que pelos que criticam sua adaptação. Em *O Livro de Cabeceira*, temos um constante paralelo estabelecido entre texto sobre papel, texto sobre a pele humana e texto por meio do tecido. A carreira profissional de Nagiko inclui um período como contadora de um ateliê de alta costura (excelente releitura de uma das funções das damas da corte do século X); posteriormente, ela se torna modelo de desfile, trajando roupas confeccionadas por Martin MARGIELA especialmente para o filme. Um dos amantes que ela consegue para escrever em seu corpo após um evento de moda assina em suas costas: *Fujiwara* [藤原], o sobrenome da família mais poderosa da corte. Trata-se talvez de um dos comentários mais “lineares” e, por assim dizer, “fiéis ao original” propostos por Greenaway: a obsessão do século XX com o vestir e o apresentar-se é muito semelhante à das esnobes damas de companhia da Era Heian.

Margiela pode ter sido escolhido para ser o *couturier* de Nagiko<sup>7</sup> por se tratar de um representante da moda desconstrutivista. O desconstrutivismo têxtil teria em comum com a desconstrução do texto uma desconfiança com relação ao próprio objeto de sua atividade: a roupa dos desconstrutivistas é

---

<sup>7</sup> Assim como Jean-Paul GAULTIER fora o da personagem de Helen Mirren, em *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989).

constantemente questionada (Isso é um terno? Por quê? Quais os elementos necessários para que *algo* seja chamado de *terno*? Quais elementos podem ser omitidos? Quais podem ser substituídos por outros? E quando dizemos ironicamente, “*Isso é um terno?*”, o que quer dizer o *terno* da nossa ironia?), tratada como um emaranhado de significantes que podem ser descosturados, que podem sofrer *deslizamentos* de uso ou sentido. Essa maneira de ver a roupa, completamente distinta da que se pode depreender de *O Livro de Travesseiro*, põe em evidência, por contraste, a não arbitrariedade das listas de Sei Shônagon, constantemente acusadas de absurdas, ou elogiadas por serem charmosamente heteróclitas:

(二十三)

すさまじきもの。[...] 三、四月の紅梅の衣。[...] また、家のうちなる男君の来ずなりぬる、いとすさまじ。さるべき人の宮仕へするがりやりて、恥づかしと思ひゐたるも、いとあいなし。 [...]

### 23. *Coisas lamentáveis*

[...] Quimonos ameixa com rosa no terceiro ou quarto mês. [...] Ou ainda, quando o homem para de visitar a esposa. É lamentável saber que ele se arrumou outra dama da corte de boa família. A esposa sofre com a vergonha e a humilhação. [...] [tradução do autor deste artigo]

(四十三)

にげなきもの。下衆の家に雪の降りたる。[...] また、老いたる女の腹たかくてありく。[...] わかきをとこ持ちたるだに見ぐるしきに、こと人のもとへいきたるとてはら立つよ。[...] 下衆の紅の袴着たる。この頃はそれのみぞある。

### 43. *Coisas que não ficam bem*

Neve nos telhados das casas dos pobres. [...] Ou ainda, uma velha bem grávida e barriguda. Já não é bom de ver se ela é casada com um homem mais moço. Pior ainda, se ela fica braba quando ele vai com outras. [...] Um pobre de calça *hakama* escarlate. Hoje em dia, é só o que se vê. [...] [tradução do autor deste artigo]

A roupa, para a Sei Shônagon histórica, é parte de um sistema coerente de significantes que se articulam a partir de noções de classe, gênero e idade – e esse sistema abrange mesmo a natureza e sua interpretação poética (a beleza da neve, desperdiçada com pobres). Estamos, aqui, no universo

descrito por FOUCAULT em *A Ordem do Discurso* (2010), em que o conhecimento (estético, social, meteorológico) cumpre a função de distribuir poder e sinalizar quais comportamentos são admissíveis, e quais não.

Nos fragmentos acima, temos brevemente mencionado o drama de uma mulher cujo esposo já não vem visitar, e o de outra que está grávida, mas sendo velha, é abandonada pelo marido. Nessas e em muitas outras passagens de *O Livro de Travesseiro*, há uma refutação da imagem de liberdade sexual e independência feminina que se costuma associar a Sei Shônagon. A sociedade aristocrática do período Heian está longe de ser um paraíso profeminista. O sistema matrimonial da época é *duolocal* (chamado de *kayoikon* [通い婚], ou “casamento de frequência”): o homem visita a mulher e passa a noite com ela; após três noites passadas juntos, o casal é visto como estável, mas o marido continua morando sozinho, em uma residência separada. Como em muitas sociedades tradicionais, o casamento é decidido entre os pais do noivo e da noiva, obedecendo a considerações patrimoniais e de status. Quando o homem tinha duas esposas, a segunda esposa era escolhida “por amor” ou por desejo de ter filhos.

As mulheres não podiam ter dois maridos. Além disso, o estupro e o adultério são ocorrências frequentes, devido à fácil mobilidade dos homens, combinada à quase total imobilidade das mulheres, que não podiam ser vistas por estranhos, e eram obrigadas a viverem encerradas em seus aposentos. Na literatura feminina da época, “quando a narradora reflete sobre sua situação na vida”, ela se considera como “um objeto amoroso que espera, que ama ao tornar-se um objeto de espera para um homem móvel. Essa mulher se sente, acima de tudo, incerta sobre seu destino” (WALLACE, 2005: 31).

Em conexão com essa realidade da mulher da Era Heian, propomos a análise de mais uma fala do filme. Trata-se de uma “citação” de *O Livro de Travesseiro* que ocorre após a protagonista se mudar para Hong Kong (GREENAWAY, 2004: 45 — SEÇÃO 18, 1997, HONG KONG, SALA DO APARTAMENTO DE



NAGIKO, NOITE, COR). Nagiko está tendo o seu corpo pintado por um calígrafo japonês, enquanto lê trechos do livro de Sei Shônagon:

NAGIKO (quoting SHONAGON) (JAPANESE)

*Writing is an ordinary enough occupation – yet how precious it is. If writing did not exist, what terrible depressions we should all suffer.*

NAGIKO (citando SHÔNAGON) (JAPONÊS)

Escrever é uma ocupação tão comum – mas como é preciosa. Se não houvesse escrita, que terríveis depressões não sofreríamos todos!  
[tradução do autor deste artigo]

Essa é uma adaptação da tradução de Morris do trecho abaixo:

(二二一段)

めづらしといふべきことにはあらねど、文こそ猶めでたきものなれ。遥なる世界にある人の、いみじくおぼつかなく、いかならんとおぼふに、文を見れば、唯今さし向ひたるやうにおぼゆる、いみじきことなりかし。わが思ふ事を書き遣りつれば、あしこまでも行 きつかざらめど、こころゆく心地こそすれ。文といふ事なからましかば、いかにいぶせく、くれふたがる心地せまし。

134. Letters are Commonplace

*Letters are commonplace enough, yet what splendid things they are! When someone is in a distant province and one is worried about him, and then a letter suddenly arrives, one feels as though one were seeing him face to face. Again, it is a great comfort to have expressed one's feelings in a letter even though one knows it cannot yet have arrived. If letters did not exist, what dark depressions would come over one!* (SEI, 1971: 206)

134. Uma carta é algo tão comum

Uma carta é algo tão comum, mas que coisa maravilhosa é uma carta. Quando alguém está em uma terra distante, e a gente fica angustiada de preocupação, se chega uma carta, só de olhar para ela, eu me sinto como se estivesse vendo a pessoa ali na minha frente. Também quando a gente escreve o que está sentindo numa carta, mesmo sabendo que ela ainda não chegou a seu destino, já se sente um alívio. Se não houvesse cartas, que triste e escura seria a vida. [tradução do autor deste artigo]

Como fica claro na leitura do fragmento 134, o texto atribuído a Sei Shônagon era bastante concreto em suas preocupações – tratava-se de expressar os sentimentos de alguém que espera uma resposta a uma carta.

Dada a imobilidade da mulher, a correspondência nessa sociedade adquire grande importância — ela pode ser o único meio de comunicação com o exterior. A vida “triste e escura” a que se refere Sei Shônagon neste parágrafo é a solidão da clausura, e não uma hipótese abstrata de uma vida sem belas letras.

Esse sentimento tem seu escopo bastante expandido na adaptação que Greenaway faz do trecho — as cartas viram “escrita”. Mas a grande surpresa para o espectador é ainda outra — Nagiko está lendo *em chinês* um texto que a tia, vestida como Sei Shônagon, diz em japonês. Não apenas isso: o texto que ela diz *não é o texto de Sei Shônagon*, e sim uma tradução para o japonês moderno da frase de Peter Greenaway:

書くということは、とてもありふれたこととはいえ、何とも尊  
いことでもあります。書くということがなかったら、どれほど  
ゆ憂鬱な気持ちになることではございましょう。

Escrever é algo tão comum, mas que coisa preciosa é escrever!  
Se não houvesse escrita, como eu me sentiria deprimida!  
[tradução do autor deste artigo]

Além disso, como este fragmento só se encontra no *Nôinbon*,<sup>8</sup> quase nenhuma tradução inclui esse trecho, exceto a de Morris. Os trechos que ocorrem em apenas uma versão do manuscrito em geral têm sua autenticidade questionada — ou seja, é muito provável que este seja um fragmento apócrifo, e que nunca tenha constado do original.

No entanto, existe algo nessa linha de raciocínio que não se encaixa bem aos objetivos do próprio Greenaway (declarados em artigos, prefácios, entrevistas). De certa maneira, acusá-lo de infidelidade ao original e de orientalismo desinformado é julgar o filme por critérios pelos quais o diretor não quis nunca se balizar. Muito pelo contrário — no mundo das artes visuais, e mais ainda no caso do cinema, tanto a prática como a teoria sempre

<sup>8</sup> Um dos muitos manuscritos possíveis de *O Livro de Travesseiro*. Morris usa o *Nôinbon*, mas a maioria dos tradutores e comentadores modernos prefere outra versão, o *Sankanbon*.

valorizaram o uso da criatividade e da transformação no momento de transpor-se um texto de um código a outro (os critérios incluiriam ainda, dentre outros, a adequação à cultura de chegada, ao público, ao formato e ao mercado).

Da mesma forma, “os estudos de adaptação tomam sua teoria emprestada do pós-estruturalismo, dos estudos culturais e dos estudos midiáticos” (MILTON, 2011), que são correntes acadêmicas que valorizam a diferença e questionam justamente a possibilidade (ou a desejabilidade) de *fidelidade* em tradução. Esses estudos se colocam contra os pressupostos mesmos de análises tais como a de Henitiuk, baseada em uma “abordagem da literatura que tem suas raízes no romantismo”:

Ela repousa sobre uma série de suposições, dentre as quais a [...] originalidade do autor que cria *ex nihilo* [...] [e] o caráter sagrado do texto, que não pode ser alterado – motivo do horror com que as “más traduções” são rejeitadas. Outra suposição bastante difundida é a crença na possibilidade de se reaver as verdadeiras intenções do autor, e a concomitante convicção de que trabalhos de literatura deveriam ser julgados unicamente a partir de seu mérito intrínseco [...]. (LEFEVERE, 2004:234) [tradução do autor deste artigo]

Essa visão idealizada da “fidelidade ao original” (noção romântica e bíblica a um tempo) se reflete no comentário que se ouve do público, na saída do cinema: “O livro é muito melhor que o filme”, repetida sempre, em relação a qualquer livro adaptado, a qualquer filme em adaptação. *O Livro de Cabeceira* não é muito melhor do que o livro, ele é *outro* livro, outro texto. Na análise de Evando NASCIMENTO,

[Nagiko] começa a escrever por analogia, imitando seu modelo absoluto Sei Shônagon [...]. Nagiko mimetiza a escritora do passado, escreve como ela, propondo sua nova lista de comparações, numa representação da representação. (NASCIMENTO, 2004: 37)

Trata-se de uma repetição da história de Pierre Ménard, autor do *Quixote*: quando Sei Shônagon diz, no século X, em japonês clássico, que um texto é uma coisa ótima, ela está preocupada com um homem que não dá notícias, sendo irritantemente machista e “desempoderada” em sua angústia; por outro lado, que profundidade de sentimento, que riqueza de sentidos, que prazer sinestésico é ter seu corpo nu coberto de letras, e ler em 1996 – em chinês contemporâneo – que a escrita é uma coisa maravilhosa! Que bela citação de Barthes! Quanta intertextualidade e erudição! Esse prazer do texto só é possível se abandonarmos qualquer hierarquização livro/filme, original/tradução, nacional/estrangeiro – como preconiza DERRIDA, em *A Escritura e a Diferença* (2012: 232-233).

Ainda assim, a incompatibilidade de paradigmas entre a teoria da tradução (e a visão de literatura que ela supõe) e as teorias da arte, do cinema e da adaptação pode gerar uma aporia bastante incômoda (MILTON, 2011). A transcrição da cultura do outro pode muito facilmente descambar para o exótico, ou para uma espécie de ventriloquismo, cujas implicações éticas são difíceis de compreender sem uma teoria da tradução e da tradução cultural, que dê conta de questões de autoria, identidade, voz, equivalência e erro.

Se por um lado temos análises que se concentram em acusar de infiéis as transcrições de textos, de outro temos abordagens que não procuram descrever o papel da tradução (ou da tradução cultural) no contexto da adaptação cinematográfica. De que maneira é tratado o grego clássico da *Odisseia* em suas versões hollywoodianas? Por que as adaptações anglófonas de Shakespeare não procuram atualizar a língua do texto? Como são tratadas as línguas não ocidentais em visões cinematográficas hegemônicas? Existe a possibilidade de se falar (não em fidelidade, mas) em *lealdade* ao texto de partida em transcrições de textos literários para o código audiovisual? E quais seriam os critérios éticos, ou *minima moralia*, a serem observados para que se assegure o respeito a outras culturas? A integração dos campos da

tradução e da adaptação se faz necessária, em especial em casos como o de *O Livro de Cabeceira*, em que tantos conceitos explosivos – nação, língua, gênero, origem – estão em jogo no momento de compreender a relação entre o *papel* e a *película*.

## 4. Referências bibliográficas

- BARTHES, R. *L'Empire des signes*. Genebra: Skira, 1993.
- CASANOVA, P. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO BRANCO, L. As cenas fulgor em *O Livro de Cabeceira*. In: MACIEL, M. (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004:139-150.
- CAVANAUGH, C. Text and Textile: Unweaving the Female Subject in Heian Writing. In: *Positions: East Asia Cultures Critique*, Durham, vol. 4, n. 3, 1996: 595-636. Disponível em: <<http://positions.dukejournals.org/content/4/3/595.citation>>. (15/06/2011).
- CUNHA, A. A mulher no centro do cânone: o caso de *O Livro de Cabeceira*. Apresentação oral coordenada. *XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura*, Brasília: 2011a.
- CUNHA, A. O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença do clássico japonês em autores do modernismo e do pós-modernismo ocidental. Apresentação oral coordenada. *XII Congresso Internacional ABRALIC*, Curitiba: 2011b.
- DAMROSCH, D. *What is World Literature?* New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- DERRIDA, J. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FECHINE, Y. Eisenstein como livro de cabeceira. In: MACIEL, M. (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004: 127-138.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.
- GARCIA, W. Escritura fílmica de *O Livro de Cabeceira*. In: *Galáxia*, v. 3, n. 5, 2003: 129-149. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1307/803>>. (25/10/2012).
- GILDENHARD, B. Kigô to shite no Nihon? Peter Greenaway kantoku no "Pillow Book" to "Orientalism" to iu otoshiana. In: *Ritsumeikan Gengo Bunka Kenkyû* 14 kan, 4 gô, 2003: 107-110. Disponível em: <<http://www.ritsumei.ac.jp/acd/re/k-rsc/lcs/kiyou/14->

4/RitsILCS\_14.4pp.107-110GILDENHARD.pdf>. (25/10/2012). [記号としての日本? ピーターグリーナウェイ監督の“Pillow Book”とオリエンタリズムという落とし穴]

- GREENAWAY, P. *The Pillow Book*. Paris: Dis Voir, 1996.
- GREENAWAY, P. 105 anos de texto ilustrado. Tradução de Myriam Ávila. In: MACIEL, M. (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004: 11-16.
- HENITIUK, V. Translating Woman: Reading the Female through the Male. In: *Meta*, XLIV, 3, 1999: 469-484. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/003045ar>>. (18/12/2010).
- HENITIUK, V. Going to Bed with Waley: How Murasaki Shikibu does and does not become World Literature. In: *Comparative Literature Studies*, Volume 45, Number 1, 2008a: 40-6. Disponível em: <[http://muse.jhu.edu/journals/comparative\\_literature\\_studies/v045/45.1.henitiuk.pdf](http://muse.jhu.edu/journals/comparative_literature_studies/v045/45.1.henitiuk.pdf)>. (18/12/2010).
- HENITIUK, V. Easyfree translation? How the modern West knows Sei Shônagon's 'Pillow Book'. In: *Translation Studies*, Londres, vol. 1, n.1, 2008b: 2-17. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14781700701706377>>. (18/12/2010).
- HENITIUK, V. Prefacing Gender: Framing Sei Shônagon for a Western Audience, 1875-2006. In: FLOTOW, L. (org.). *Translating Women*. Ottawa: The University of Ottawa Press, 2011: 239-262.
- HENITIUK, V. *Worlding Sei Shonagon: The Pillow Book in Translation*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2012.
- LEFEVERE, A. Mother Courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature. In: VENUTI, L. *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004: 233-249.
- MACIEL, M. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 7, 2001: 81-91. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747/5381>>. (26/10/2012).
- MCKINNEY, M. Pillow Book Talk: Meredith McKinney reflects on translating a Japanese classic. In: *Meanjin: New Australian Writing*, Melbourne, vol. 64, 2005: 54-59.
- MIDORIKAWA, M. Reading a Heian Blog: A New Translation of *Makura no Sôshi*. In: *Monumenta Nipponica*, Tóquio, vol. 63, n. 1, 2008: 143-160. Project MUSE. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu>>. (21/01/2011).
- MILTON, J. Estudos de Adaptação e Estudos de Tradução. Apresentação oral coordenada. *XII Congresso Internacional ABRALIC*, Curitiba: 2011.



- MORRIS, I. Introduction. In: SEI, S. *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Tradução de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971: 9-19.
- MURASAKI, S. *Murasaki Shikibu Nikki*. In: *Nihon Koten Bungaku Zenshû*, vol. 26. Tóquio: Shôgakukan, 1998. [紫式部日記]
- NASCIMENTO, E. Essas “Coisas que fazem o coração bater mais forte”. In: MACIEL, M. (org.). *O cinema enciclopédico de Peter Greenaway*. São Paulo: Unimarco, 2004: 29-48.
- NICKERSON, P. The Meaning of Matrilocality. Kinship, Property, and Politics in Mid-Heian. In: *Monumenta Nipponica*, Tóquio, vol. 48, n. 4, dez.-mar. 1993: 429-467. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2385292>>. (23/05/2011).
- O LIVRO DE CABECEIRA* (Título original: *The Pillow Book*). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra *Makura no Sôshi*, de Sei Shônagon. 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.
- REISCHAUER, E. & CRAIG, A. *Japan - Tradition & Transformation*. Tóquio: Tuttle, 1978.
- SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madri: Alianza, 2004.
- SEI, S. *El Libro de la Almohada*. Tradução e notas de Amália Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- SEI, S. *Makura no Sôshi*. In: *Nihon koten bungaku zenshû*, vol. 18. Tóquio: Shôgakukan, 1998. [枕草子]
- SEI, S. *Notes de Chevet*. Tradução e notas de André Beaujard. Paris: Gallimard, 2000.
- SEI, S. *The Pillow Book - The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan*. Tradução e notas de Arthur Waley. Tóquio: Tuttle, 2011. Versão para Kindle. Aquisição em: 11 jul. 2011.
- SEI, S. *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Tradução e notas de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971.
- SEI, S. *The Pillow Book*. Tradução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006. Versão para Kindle. Aquisição em: 15 jun. 2011.
- SHIRANE, H. & SUZUKI, T. (ed.). *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Palo Alto: Stanford University Press, 2000.
- VARLEY, P. *Japanese Culture*. Honolulu: Hawaii University, 2000.
- WALLACE, J. *Objects of Discourse: Memoirs by Women of Heian Japan*. Michigan Monograph Series in Japanese Studies, n. 54. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, 2005.



- WILLOQUET-MARICONDI, P. & ALEMANY-GALWAY, M. (org.). *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Plymouth: Scarecrow, 2008.
- YODA, T. *Literary History against the National Frame*, or Gender and the Emergence of Heian Kana Writing. In: *Positions: East Asia Cultures Critique*, Durham, vol. 8, n. 2, set.-dez. 2000: 465-497. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/positions/v008/8.2yoda.html>>. (15/06/2011).