

## O Cineasta, o Filósofo, a Escritora e seu Tradutor: presença do clássico japonês em autores do modernismo e do pós-modernismo ocidental

Prof. Ms. Andrei dos Santos Cunha<sup>1</sup> (UFRGS)

### Resumo:

*A história da recepção da obra de Sei Shônagon, autora de **O Livro de Travesseiro**, no Ocidente, gerou uma série de “coincidências epistemológicas” entre os textos de Jorge Luis Borges (seu tradutor para o espanhol); Michel Foucault (que cita um trecho de Borges, com ecos da obra de Sei Shônagon, como a inspiração decisiva para **As Palavras e as Coisas**); e a obra cinematográfica de Peter Greenaway (diretor de **O Livro de Cabeceira**). A presença do hipotexto **O Livro de Travesseiro** nas obras dos outros três autores cria a possibilidade de se propor um corpus que relê o clássico japonês em contexto contemporâneo, elegendo-o como precursor da liberdade formal buscada tanto pela literatura e pela filosofia como pelo cinema, na segunda metade do século XX.*

**Palavras-chave:** **O Livro de Travesseiro; O Livro de Cabeceira; Jorge Luis Borges; As Palavras e as Coisas.**

### 1 Introdução

As listas e enumerações de **O Livro de Travesseiro** são centrais à sua poética e, ao mesmo tempo, o elemento que dificulta sua categorização. Igualmente importante na obra de Borges, a estética da enumeração é discutida por Balderston (2002), que traça paralelos entre as enciclopédias imaginárias do autor argentino e a 11.<sup>a</sup> edição da **Encyclopaedia Britannica**, em especial no seu artigo sobre a história da literatura chinesa, por que Borges nutria especial interesse. As listas e reflexões estético-filosóficas de Borges a respeito de uma “taxinomia do real” estão mencionadas na obra de Foucault (1992), e a sua relação com o Oriente e, mais especificamente, com o Japão, é descrita por Kodama (2006). Pontos de contato e oposição podem ser encontrados entre a estética da enumeração da autora (Sei Shônagon) e a de seu tradutor (Borges).

A influência de Borges sobre Michel Foucault está explicitada em **As Palavras e as Coisas** (1992, p. 5) e é discutida por Elliott e Purdy (2008), que analisam ainda a influência de Foucault e de Borges sobre o cinema de Peter Greenaway. Maciel (2002) também propõe pontos de contato entre a obra de Borges e a de Greenaway. O caráter pós-moderno e pós-estruturalista da obra do diretor, seguindo conceitos inicialmente propostos pelo próprio Foucault e por Derrida, é descrito por Hotchkiss (2008), Testa (2008) e Willoquet-Maricondi (2008).

No entanto, não se trata aqui apenas de determinar relações de influência, como na “tradicional crítica das fontes”, ou de “um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico” (SAMOYAULT, 2008, p. 17). Seguindo a definição de intertextualidade de Kristeva, a “linguagem poética se lê, ao menos, como dupla”, e todo texto se “constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (1964, p. 85). Riffaterre (apud SAMOYAULT, 2008, p. 25) “admite reviravoltas da cronologia: já que o intertexto é antes de tudo um efeito da literatura, nada deve impedir um leitor de hoje” de interpretar um clássico a partir da leitura de seus contemporâneos. Podemos discutir as novas camadas de sentido que a tradução de Borges e a adaptação de Greenaway trazem a **O Livro de Travesseiro**, antes clássico de uma cultura isolada, e agora parte do sistema de uma nova literatura universal.

## 2 Fiel a o quê?

Em um sentido muito concreto, não existe um **O Livro de Travesseiro** “original”. Se nos limitarmos aos manuscritos que nos foram legados pela Idade Média japonesa, há, ao menos, quatro variantes (MORRIS, 1971). Obra de mil anos, é “bem possível que [algumas de suas] palavras, frases, e mesmo trechos inteiros, tenham sido acrescentados ou removidos, ou adulterados de alguma outra forma, pelos copistas subsequentes” (MCKINNEY, 2006). As edições críticas da obra de Sei Shônagon são como a **Encyclopaedia Britannica** de Borges: suas páginas apresentam flutuações de conteúdo, de acordo com as convicções do especialista, que podem criar uma sensação de real instabilidade (MORRIS, 1971; MCKINNEY, 2006).

Os copistas “adulteradores”, e depois os estudiosos de literatura, organizaram o texto de acordo com sua visão de como ele “devia” ser. Segundo Cordaro (2006, p. 129-130), os manuscritos em que se baseiam as edições críticas japonesas seguem “duas linhas: a linha *Ruisanbon* [‘categorizante’] tentou organizar os trechos de acordo com os três grupos” de fragmentos em que se classifica tradicionalmente a obra de Sei Shônagon (listas e classificações; narrativas; e juízos estéticos). Por outro lado, temos “a linha *Zassanbon* [‘miscelânea’]”, que “não se restringe a tal método” e adota uma ordem em que se mesclam “os três grupos de trechos”. Na própria história de como o texto foi modernamente compilado e canonizado, nota-se certa dificuldade acadêmica em se determinar a que categoria o livro pertence (SHIRANE, 2008). Como na lista de Borges, ou nas conclusões que tira dela Foucault, **O Livro de Travesseiro** pode tanto ser um animal “pertencente ao Imperador” como um “*et cetera*”.

Na recepção da obra no Ocidente, encontramos diversos outros livros de travesseiro. W.G. Aston já incluía alguns trechos em sua **A History of Japanese Literature**, de 1898, traduzida para o francês três anos depois (ASTON, 1902). A primeira tradução “completa” para língua europeia (mas chamá-la de “completa”, aqui, pode ser motivo para nebulosa polêmica), a de André Beaujard para o francês (**Notes de Chevet**, 1934), segue um manuscrito chamado **Sankanbon**, que pertence à linha “miscelânea”. Da mesma linha, porém diferente na ordem e mesmo no conteúdo de seus trechos, é o **Nôinbon**, utilizada na tradução para o inglês de Ivan Morris, de 1967. Baseadas em Morris são as traduções para o espanhol de Amália Sato (2001) e (em parte) a de Borges e Kodama (2004). Uma nova tradução para o inglês, a cargo de Meredith McKinney, foi publicada pela Penguin em 2006, em formato impresso e eletrônico para Kindle e iPad.

Para complicar ainda mais as coisas, tanto Beaujard como Morris prepararam duas diferentes edições de suas traduções – a primeira para o mundo acadêmico, e a segunda para o consumo de massa. A versão de Beaujard saiu com tiragem limitada em 1934, uma curiosidade orientalista da casa de edição Gustave Paul Maisonneuve; em 1966, foi reeditada, com importantes alterações, pela Gallimard, dentro do contexto da Guerra Fria<sup>1</sup> e do esforço internacionalizante empreendido pela ONU para criar “patrimônios históricos e culturais” que servissem de “reféns da humanidade” no caso de um ataque nuclear. A nova edição contava com auxílio financeiro do governo japonês e do fundo de publicação de “obras representativas” da UNESCO (BEAUJARD, 2000, frontispício).

A tradução de Morris, elaborada primeiro como parte de suas atividades de pesquisador na área de literatura medieval japonesa, foi publicada em periódicos científicos, e posteriormente editada em forma de livro pela Oxford University Press (1967). A versão comercial em brochura, lançada pela Penguin em 1971, exigiu que o tradutor fizesse cortes importantes – principalmente de

<sup>1</sup> A Crise dos Mísseis de Cuba ocorre em 1962; a Conferência da Casa Branca sobre o Fundo de Proteção do Patrimônio Mundial, em 1965; as negociações decorrentes dessa conferência levam à adoção, pela UNESCO, da “Convenção a Respeito da Proteção do Patrimônio Cultural e Natural do Mundo”, em 1972. Esse súbito interesse pela proteção do planeta para gerações futuras reflete a realidade geopolítica da época: as negociações de Genebra em torno do desarmamento nuclear. É interessante notar também que Étiemble esteve envolvido na escolha das obras literárias a serem traduzidas com auxílio financeiro da UNESCO, o que nos permite vislumbrar até que ponto diplomacia e literatura comparada têm trajetórias próximas (vide BEAUJARD, 2000, frontispício).

“listas”, que ele julgava “incompreensíveis” para o leitor contemporâneo (MORRIS, 1971, p. 16).

Mais extraordinária ainda é a versão de Arthur Waley (2011; a primeira edição é de 1928), que inclui apenas um quarto do original, omitindo as partes que o tradutor considerava incompreensíveis ou repetitivas, ou ainda que exigissem explicações demais. Além disso, Waley acrescenta seus próprios comentários ao corpo do texto, e não em forma de notas. Com suas transformações radicais, esta edição é crucial para nosso argumento, pois foi a primeira tradução lida por Borges (MANGUEL, 2005), e é dela o texto citado no roteiro de **O Livro de Cabeceira**. Além disso, e aqui o tradutor abandona sua habitual invisibilidade, Greenaway indica a figura biográfica do próprio Waley como inspiradora da criação de um personagem do filme: Jerome, o tradutor vivido por Ewan McGregor (GREENAWAY, 1996, p. 5).

O tradutor do filme tem o nome do santo padroeiro da profissão – São Jerônimo. A figura de São Jerônimo já havia aparecido antes em um filme do mesmo diretor: **A Última Tempestade** (1991). Uma das referências iconográficas utilizadas por Greenaway para o cenário da biblioteca de Próspero, e por sua desenhista de figurino, Wada Emi (a mesma de **O Livro de Cabeceira**), para criar a indumentária de John Gielgud, é o quadro de Antonello da Messina, **São Jerônimo em seu Escritório** (Londres, National Gallery, *circa* 1475), representação arquetípica, em sua versão da Renascença, do homem de letras.

Carpeaux define São Jerônimo como “o literato mais típico entre os Padres da Igreja. A sua maior obra é um trabalho de estilística, a tradução latina da Bíblia, a **Vulgata** [...]. Com essa obra, Jerônimo criou uma língua nova e uma nova literatura”. Trata-se, no entanto, de uma figura de tradutor que se opõe à expectativa da “tradução exata”, proposta pelo mesmo Carpeaux – temos aqui a figura do tradutor como criador, neste caso de uma literatura inteira (1959, p. 203).

A atitude ambígua de Carpeaux com relação à tradução – às vezes desconfiando de seu caráter impreciso, às vezes elogiando sua força criadora – se resolve para Greenaway de duas maneiras. Jerome é o parceiro erótico da autora – seu outro, sua realização fora de si mesma (e pai de seu filho, repetindo o ciclo que se iniciara com o pai da autora). Por outro lado, ele é infiel (numa alusão às *belles infidèles* da França do século XVII) e recebe dinheiro do editor. Trata-se de uma alegoria: **o tradutor é amante** (da autora) **e prostituto** (do editor).

A tradução de Borges e María Kodama para o espanhol, se não segue a de Waley na seleção de trechos, ao menos emula o orientalista em sua concepção latifundiária da tarefa do tradutor, cortando, escolhendo e aproveitando, das diferentes versões inglesas, assim como da alemã e da francesa, o que julga ser mais interessante (KODAMA, 2004). Afinal de contas, instável como o de muitos outros clássicos, o “original” que nos chegou de **O Livro de Travesseiro**, com suas muitas versões e manuscritos, parece confirmar a noção do próprio Borges de que um texto sempre tem mais de um autor (KRISTAL, 2002).

A profusão de manuscritos não confunde apenas os *gaijin*. No Japão, encontram-se duas propostas de interpretação da estrutura da obra que, à primeira vista, excluem-se uma à outra: Ikeda Kikan, privilegiando a versão “categorizante”, “sugere que uma estética da sensibilidade humana – intrinsecamente ordenada e abrangente – fazia parte de seu *Urtext*” (MORRIS, M., 1980, p. 24). Ikeda sustenta que “conteúdo rico como o de **O Livro de Travesseiro** jamais poderia ter sido reunido casual e aleatoriamente” (p. 24). Sei Shônagon seria, “mais do que uma artista, uma acadêmica” (p. 26). Por outro lado, autores como Kusunoki Michitaka preferem as versões “miscelâneas” do manuscrito, e afirmam que a aparente aleatoriedade dos textos obedece a um “fluxo associativo de linguagem e de imagens que cruza as fronteiras de diferentes estilos” (p. 27-28).

As duas interpretações da obra parecem irreconciliáveis, mas encerram a descrição de dois gestos retóricos efetivamente utilizados pelo texto de Sei Shônagon. Tanto sua fúria classificatória como a idiossincrasia (ou a poesia) de suas listas dão destaque a essa obra feminina frente aos

textos escritos na mesma época por homens, seguindo modelos chineses bem-comportados. Associada à instabilidade de seu texto “original”, é a poética de **O Livro de Travesseiro** que assegura sua riqueza de significados e, provavelmente, seu encanto para tradutores e adaptadores.

### 3 O Filme de Travesseiro

Segundo Greenaway (1996, p. 6), os traços estilísticos mais atraentes para ele na obra de Sei Shônagon foram, inicialmente, as listas e a ausência de linearidade. De fato, **O Livro de Travesseiro** é o primeiro exemplo que se conhece de um gênero literário nativo do Japão, o *sôshi* ou *zuihitsu* (“notas esparsas”), que tem por pressuposto uma ausência de plano ou desígnio por parte do autor, que vai anotando, literalmente “ao correr do pincel”, tudo o que lhe vem à cabeça. É semelhante ao diário, mas não exige periodicidade fixa ou sequer assiduidade de seu dono; à crônica, pelos relatos e impressões; e à poesia, por suas associações e trechos de inspiração lírica. Artigos recentes comparam o *zuihitsu* à escrita para a Internet – por exemplo, ao *blog* (MIDORIKAWA, 2008).

Greenaway demonstra desconfiança com relação ao paradigma da narrativa linear. Segundo Testa (2008, p. 95), “a narrativa é a forma moderna de conhecimento *par excellence*, como demonstra Foucault em **As Palavras e as Coisas**”. A atitude de Greenaway com relação à “narrativa fílmica ‘realista’” é crítica, pois essa modalidade do narrar repousa sobre a pretensão de que “as origens das coisas humanas estabelecidas no início – os desejos das personagens, seus objetivos, seus destinos – são realizados no final de seu desenrolar adequado” (id.).

Uma ilustração da vaidade narrativa está nas cenas iniciais de **A Última Tempestade** e de **O Livro de Cabeceira**, e no diálogo que as duas estabelecem. Em sua adaptação da peça de Shakespeare, Greenaway começa o espetáculo apresentando Próspero, munido de pena e tinteiro, e dando literalmente início à narrativa – quando ele escreve “*Boatswain*”, os marujos gritam, a milhas de distância de seu escritório: “*Bos’n!*”.<sup>2</sup> A cena do filme tem ecos intertextuais da Bíblia (através da figura de São Jerônimo, seu tradutor): “No princípio, era o verbo”. Próspero é, a um tempo, personagem, narrador, e metáfora do autor (e de Deus). Em seus múltiplos níveis de interpretação, trata-se de um exemplo da técnica de *mise en abîme*, utilizada também na primeira cena de **O Livro de Cabeceira**, em que um pintor (com seu pincel), autor (de um texto) assina sua “obra” (uma menina) e se põe no papel de um “criador” (de um deus), que aprova sua criação.

A figura de Próspero e de sua pena (com seu controle sobre o destino das outras personagens, seu conhecimento, e sua biblioteca) se compara à das personagens do pai de Nagiko e do seu editor; o primeiro, pelo poder arquetípico de criação pelo “pincel”, artefato masculino em sua simbologia; o segundo, pela sua obsessão catalográfica e por sua possessão material e erótica das outras personagens. Nagiko, por outro lado, tem por referência a atitude de Sei Shônagon para com a escrita, exercício de autoconhecimento e da sua vivência estética do mundo:

Decidi escrever sem me importar muito com forma ou limite, deixando o pincel correr, movida pelo simples objetivo de usar todas as folhas, anotando acontecimentos do passado, recordações, ou histórias interessantes deste mundo. É por isso que muitas partes do livro não são de fácil entendimento, até para mim mesma; muitas vezes nem sei por que escrevi. [...] Anotei o que me chamou a atenção, o que me parecia demonstrar o esplendor das coisas humanas, aquilo que encontrei de excelente nas pessoas, poemas e observações. (SEI, 2008, p. 354-356)

Se exagerarmos o contraste, podemos afirmar que, onde os livros de Próspero representam o masculino, o racional, os limites definidos, o apolíneo, o científico, o clássico, e o europeu, os textos de Nagiko (inspirados nos de Sei Shônagon) encarnam o feminino, o artístico, a

---

<sup>2</sup> *Boatswain* e *bos’n* são duas grafias da mesma palavra, que poderia ser traduzida como “contramestre”, em português (Greenaway mostra ainda outra: *bosun*; o *First Folio*, de 1623, ora registra *boteswaine*, ora *bote-swaine*).

despreocupação com “abertura” e “desfecho”, o dionisíaco, o moderno (ou o pós-moderno), e o oriental: ou, simplesmente, “o outro”. Há uma oposição entre a ciência hierárquica, predatória, de Próspero e do Ocidente, e as listas lúdicas, “igualitárias”, da mulher japonesa.

Em seu artigo sobre **O Livro de Cabeceira**, Elliott e Purdy (2008) afirmam que “o prazer que se encontra nas taxonomias de Sei Shônagon permanece muito vivo”, e mencionam os “ecos intertextuais” entre o filme e o conceito de “heterotopia” de Foucault, assim como entre as listas de Greenaway (e de Sei Shônagon) e as de Jorge Luis Borges. Os autores suspeitam que “aqui, como é frequente na obra de Greenaway, a ‘certa enciclopédia chinesa’ que fascinou inicialmente a Borges, depois a Foucault, não esteja muito distante” (p. 261-262).

#### 4 Michel Foucault e o Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos

Greenaway “solicita” do espectador “nosso reconhecimento de como sistemas arbitrários e os procedimentos de formação de dados estão acompanhados da vontade institucional de ordenar” (TESTA, 2008, p. 97), referência à elaboração teórica de Michel Foucault em **As Palavras e as Coisas**. O primeiro parágrafo desse texto, porque emblemático da postura de Greenaway – e da de Foucault – com relação aos sistemas de conhecimento, e ainda porque ele é o ponto de contato de todos os textos de nosso *corpus*, merece ser citado na íntegra:

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Esse texto cita “uma certa enciclopédia chinesa” onde está escrito que “os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) *et cetera*, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. No deslumbramento desta taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de *pensar isso*. (FOUCAULT, 1992, p.5)

O “texto de Borges” de que “nasceu” “este livro” é “O idioma analítico de John Wilkins”, do livro **Outras Inquisições**, de 1952. No contexto desse “ensaio” (o autor preferia “inquisição”), Borges contrapõe as classificações de John Wilkins, teólogo e linguista inglês do século XVII, às de outros autores, que também têm algo de absurdo e poético (BORGES, 1974).

Borges afirma que a décima quarta edição da **Encyclopaedia Britannica** “suprime o verbete sobre John Wilkins”. Essa supressão, no entanto, não é tão grave como parece, pois o artigo sobre Wilkins era “trivial”, de “meras circunstâncias biográficas”. O ensaio de Borges parece querer corrigir esse problema – propõe, no lugar do verbete banal, uma reflexão sobre a obra “invisível” de Wilkins – fadada ao fracasso, como a de outro personagem de Borges, Pierre Menard. As categorias de Wilkins têm, para Borges, beleza poética: “A beleza figura na décima sexta categoria; é um peixe vivíparo, oblongo”. Em seguida, como que por distraída associação, afirma:

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências recordam as que o Doutor Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa, que se intitula Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos. Em suas remotas páginas, está escrito que os animais se dividem em [...] (BORGES, 1974, p. 708)

É só então que Borges introduz a enumeração que tanto fascinou Foucault. De todas essas citações, apenas o “Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos” é fictício; todas as outras classificações e linguagens sintéticas mencionadas realmente existiram.

Borges parte da observação de uma obra de referência, para encontrar beleza estética numa tentativa filosófica, e literalmente criar uma obra fictícia, onde se encontra uma lista estranha, inventada como que para demonstrar as possibilidades poéticas das categorizações. Já Foucault inicia seu livro – que pertence ao domínio da filosofia e das ciências sociais – citando essa lista de ficção, denominando as listas incongruentes, “encontradas tão frequentemente em Borges”, de “heterotopias”: elas “inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem” (1992, p. 7). Nas páginas seguintes, Foucault descreve como partiu dessa erosão linguística para elaborar algumas hipóteses desenvolvidas em **As Palavras e as Coisas**.

No entanto, o primeiro parágrafo do “Prefácio” de Foucault encerra, na sua aparente simplicidade, diversas camadas intertextuais. À primeira vista, trata-se de um professor universitário, na introdução de seu novo livro, narrando inocentemente a curiosa anedota de como teria tido a ideia de escrevê-lo. É o *topos* corriqueiro da abertura de uma narrativa pelo acontecimento – aparentemente banal – que primeiro chamou a atenção do narrador para o assunto de que ele vai tratar nas próximas páginas, cujo exemplo mais citado seria a abertura de **Madame Bovary**, de Flaubert:

Nós estávamos na Sala de Estudos, quando o Diretor entrou, seguido de um novato vestido de burguês e de um servente que carregava uma grande carteira. Os que estavam dormindo se acordaram, e um a um se ergueram, como que surpreendidos em seu trabalho. (FLAUBERT, 1983, p. 35)

O “nós” desse parágrafo, presente apenas no primeiro capítulo, refere-se ao narrador (e a seus colegas de aula), no momento em que ele primeiro viu Charles Bovary. Em Flaubert, o efeito desejado é óbvio – trata-se de um princípio programático do realismo:

O *incipit* de **Madame Bovary** se instala na massiva evidência de um estar-aí. A escritura realista enuncia o inominável, dá forma de necessidade ao arbitrário, faz coincidir o sujeito linguístico e o sujeito textual, funda o verossímil sobre a *mise en scène* de um processo de enunciação: aqui, o “nós” inicial, figura retórica do “ponto de vista”. Na verdade, trata-se de um engodo: esse “nós” mediatiza o referente, e o transforma em espaço-tempo, preso em uma armadilha, eis que já vivido por um ser textual. (DUCHET *apud* DIDIER, 1983, p. 443)

Borges revisita o *topos*, complicando-o consideravelmente, na abertura de seu conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Devo à junção de um espelho e de uma enciclopédia o descobrimento de Uqbar. O espelho inquietava o fundo de um corredor, em um sítio da Rua Gaona, em Ramos Mejía; a enciclopédia falazmente se chama *The Anglo-American Cyclopedia* (New York, 1917), e é uma reimpressão literal, mas também morosa, da *Encyclopaedia Britannica*, de 1902. O fato se produziu haverá uns cinco anos. Bioy Casares havia jantado comigo nessa noite, e fez-nos tardar uma vasta polêmica sobre a execução de uma novela em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos, e incorresse em diversas contradições, que permitiriam a uns poucos leitores – a bem poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. Descobrimos (na alta noite, esse descobrimento é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar havia declarado que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens. Perguntei-lhe sobre a origem dessa memorável sentença, e me respondeu que *The Anglo-American Cyclopedia* a registrava, em seu artigo sobre Uqbar. (BORGES, 1974, p. 431)

Em seguida, ficamos sabendo que o verbete de Uqbar consta de alguns exemplares da **Cyclopedia**, e de outros, não. O procedimento, neste caso, é semelhante ao utilizado para introduzir a “inquisição” sobre John Wilkins (“sumido” da décima quarta edição da **Encyclopaedia Britannica**). Essa flutuação do estatuto daquilo que merece ou não merece ser incluído numa

enciclopédia é um comentário sobre a arbitrariedade dos sistemas compilatórios do conhecimento, que normalmente consideramos como estáveis. A *mise en abîme* torna-se mais evidente pelo fato de que a “novela em primeira pessoa, cujo narrador” omite e desfigura “os fatos”, permitindo ao leitor “a adivinhação de uma realidade atroz ou banal” (a irrealidade do real) é justamente o conto que estamos lendo. O “espelho monstruoso” é própria narrativa, criando mundos paralelos, “atrozes ou banais”, como a “cópula abominável” de que fala o heresiarca de Uqbar.

O efeito em Foucault, mesmo ecoando o romance de Flaubert e o conto de Borges, é bem outro. O fato de começar reconhecendo sua dívida intelectual a um trecho de outro autor é comumente considerado como profissão de humildade, e se lê como a descrição de um *insight*, momento mítico frequente na história das ciências (assunto manifesto e subtítular de **As Palavras e as Coisas**). Um exemplo seria o eureka de Arquimedes; outro, mais próximo, a maçã de Newton. Foucault revisita também a delicada teia de citações de citações do conto de Borges. Novamente, o que está em jogo é um trecho de uma “enciclopédia”, que, associado à reflexão (ou a um “reflexo”, com o perdão do trocadilho), levaria o narrador a duvidar da estabilidade de um discurso – nos dois casos, aquilo que, até então, tivera autoridade de discurso oficial sobre o mundo.

No entanto, a polaridade dos elementos combinados está quase toda invertida. O relato de Borges é ficcional, e usa uma citação fictícia, de uma enciclopédia que não existe. O efeito de *suspension of disbelief* é incrementado, como ocorre em muitos outros textos de Borges, por menções a pessoas (Bioy Casares) e lugares (a *Calle Gaona*) que existiram, combinados a fatos que não ocorreram. Dentro dessa ficção, o Borges narrador-personagem encara com seriedade os indícios, que vão se acumulando, de uma conspiração do real. O resultado final é uma ficção que se torna mais interessante pelo jogo que ela promove entre a realidade, o mundo da literatura, e a própria narrativa, ainda que proponha igualmente uma reflexão (fora da moldura das ficções) sobre o estatuto do real e os discursos de autoridade sobre as coisas.

O parágrafo de Foucault se instala, por outro lado, como autobiográfico, e cita uma obra de ficção, para explicar como o protagonista-narrador chegou às reflexões que o levaram a escrever o livro que o parágrafo apresenta. O livro, obra de não-ficção, propõe discutir o estatuto do discurso científico sobre a realidade, e sua evolução histórica, no contexto europeu. Outro contraste a ser mencionado é o fato de que, onde o Borges narrador-personagem de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” em tudo vê motivo para seriedade e apreensão, o Foucault-narrador do primeiro parágrafo de **As Palavras e as Coisas** chega à ideia de seu livro pelo riso – o “riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento” (FOUCAULT, 1992, p. 7).

Paradoxalmente, a seriedade de Borges é muito mais leve (porque associada à ironia e ao uso artístico da linguagem) do que o riso de Foucault; este mesmo afirma que o “texto de Borges fez-[lhe] rir durante muito tempo”, mas “não sem um mal-estar evidente e difícil de vencer” (id.), talvez devido a uma ruptura entre o uso que o escritor argentino faz da poética da enumeração – para obter um efeito estético – e a sua transposição para o universo filosófico e acadêmico, na obra de Foucault. Ao citar Borges, Foucault desloca a passagem do seu contexto, provocando alterações importantes de sentido. Combinado ao eco intertextual de outro conto, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, o “Prefácio” de **As Palavras e as Coisas** é sensivelmente mais sombrio do que o trecho de “A Linguagem Analítica de John Wilkins” de onde o filósofo francês extraiu sua citação.

## Conclusão

O ensino de teoria da literatura, assim como a reflexão sobre o cânone de obras fundamentais da literatura dita “universal” em universidades brasileiras, continua a proceder como se o confortável rótulo de “ocidental” servisse tão bem ao caso brasileiro que dispensasse o exame de obras literárias do Japão. Essa atitude cria um descompasso entre **o que há** e **a reflexão sobre o que há** – sejam os critérios adotados de ordem etnodemográfica, ou determinados a partir de observação

simples do mercado editorial e do ensino de línguas estrangeiras no país, ou ainda de breve levantamento das influências absorvidas pelas vanguardas artísticas e literárias ocidentais, hispano-americanas e brasileiras, ao longo do século XX.

Ora, a crença de que não há ponto de contato entre literatura japonesa e a da América Latina perde força diante da história recente. Mais do que a literatura europeia, a japonesa é semelhante à da América Latina justamente pela percepção de que se trata de uma literatura periférica – ambas absorveram, entre os séculos XIX e primeira metade do XX, as formas e os gêneros da literatura moderna da Europa (romance, conto, drama realista, verso livre), e chegaram à maioria pela via da apropriação (quando esses dispositivos estrangeiros passaram a servir a vozes locais). Além disso, a própria tradição ocidental, ao enfrentar sua crise modernista na primeira metade do século XX, passou a se referir a conceitos e formas do Oriente (filosofia zen-budista, haicai, teatro nô, diário literário, *zuihitsu*) da mesma maneira, criando uma via de mão dupla de influências e de diálogo de tradições.

Discutir a presença da literatura japonesa (na forma de um de seus autores centrais do período clássico, Sei Shônagon) na obra de autores seminais da literatura, da crítica literária e do cinema do século XX – Jorge Luis Borges, Michel Foucault e Peter Greenaway – pode levar a uma fértil reavaliação das escolhas envolvidas no ensino da literatura universal nas universidades brasileiras. Uma reapreciação do cânone ensinado no Brasil como não exclusivamente ocidental pode enriquecer nossa compreensão da tradição literária latino-americana, da maneira como o escritor das Américas reivindica para si as tradições de outros lugares e épocas, e pode levar a uma percepção menos fragmentada da identidade nacional – e continental – em um mundo cada vez menor, e cada vez menos **ocidental**.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] ASTON, W. G. **Histoire de la Littérature Japonaise**. Paris: Armand Colin, 1902.
- [2] A ÚLTIMA Tempestade (Título original: **Prospero's Books**). Direção de Peter Greenaway. Produção de Kees Kasander. Roteiro de Peter Greenaway, adaptado da obra **The Tempest**, de William Shakespeare. Intérpretes: John Gielgud; Michael Clark; Michel Blanc; Erland Josephson; Isabelle Pasco. França, Reino Unido, Holanda, Itália, Japão (produção); Holanda, Inglaterra, Itália (locação); Japão (pós-produção); Estados Unidos (DVD): Allarts, Cinéa, Caméra One, Penta Film, Elsevier-Vendex Film Beheer, Channel 4 International, VPRO Television, Canal+, NHK (produção); Image Entertainment (DVD), 1991 (produção); s/d (DVD). 1 filme (123min), DVD, son., color.
- [3] BALDERSTON, D. Borges and the Universe of Culture. **Variaciones Borges**, Pittsburg, v. 14, n. 1, p. 175-183, 2002.
- [4] BARTHES, R. **L'Empire des signes**. Genebra: Skira, 1993.
- [5] BEAUJARD, A. Introduction. In: SEI, S. **Notes de Chevet**. Paris: Gallimard, 2000. p. 9-27.
- [6] BORGES, J.L. **Obras Completas de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- [7] CARPEAUX, O. **História da Literatura Ocidental**, v. 1. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959.
- [8] CORDARO, M. Sobre a Estética de *Okashi* na Tradução de *O Livro-Travesseiro de Sei Shônagon*. **Revista de Estudos Orientais**, São Paulo, v. 5. p. 127-138, 2006.
- [9] DIDIER, B. Notes. In: FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier. Paris: Librairie Générale Française, 1983.
- [10] ELLIOTT, B.; PURDY, A. Skin Deep: *Fins-de-Siècle* and new Beginnings in Peter Greenaway's *The Pillow Book*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P. (org.). **Peter**



**Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema.** Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 255-281.

- [11] FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier. Paris: Librairie Générale Française, 1983.
- [12] FOUCAULT, M. **As Palavras e as Coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- [13] GENETTE, G. **Palimpsestes**: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1992.
- [14] GREENAWAY, P. **The Pillow Book**. Paris: Dis Voir, 1996.
- [15] HOTCHKISS, L. Theater, Ritual, and Materiality in Peter Greenaway's *The Baby of Mâcon*. In: WILLOQUET-MARICONDI, P. (org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 223-253.
- [16] KODAMA, M. Prólogo. In: SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Madri: Alianza, 2004. p. 7-12.
- [17] KODAMA, M. Borges y el Oriente. **El hilo de la fábula** – Revista del Centro de Estudios Comparados, Santa Fe, v. 6, p. 97-102, 2006.
- [18] KRISTAL, E. **Invisible Work** – Borges and Translation. Nashville: Vanderbilt, 2002.
- [19] KRISTEVA, J. **Σημειωτική** – Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- [20] MACIEL, M. Exercícios de ficção: Peter Greenaway à luz de Jorge Luis Borges. **Agulha** – Revista de Cultura, Fortaleza / São Paulo, n. 23, 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag23greenaway.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2010.
- [21] MCKINNEY, M. Note on the Translation. In: SEI, S. **The Pillow Book**. Londres: Penguin, 2006. Versão Kindle. Obtida em: 11 jul. 2011. EISBN: 978-0-141-90694-2.
- [22] MIDORIKAWA, M. Reading a Heian Blog: A New Translation of *Makura no Sôshi*. **Monumenta Nipponica**, Tóquio, 63.1, 2008. p. 143-160. Project MUSE. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu>>. Acesso em: 21 Jan. 2011.
- [23] MORRIS, I. Introduction. In: **The Pillow Book of Sei Shônagon**. Londres: Penguin, 1971. p. 9-19.
- [24] MORRIS, M. Sei Shonagon's Poetic Catalogues. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, v. 40, n. 1, (Jun., 1980). p. 5-54. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2718916>>. Acesso em: 13 mar. 2010.
- [25] 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. Intérpretes: Vivian Wu; Ewan McGregor; Yoshi Oida; Ken Ogata; Judy Ongg, Hideko Yoshida. França, Reino Unido, Holanda, Luxemburgo (produção); Hong Kong (Reino Unido, atual República Popular da China), Japão, Luxemburgo (locação); Manaus (DVD): Kasander & Wigman, Alpha Films, Studio Canal, Channel Four, Delux, Eurimages, Nederlands Fonds voor de Film (produção); Spectra Nova (DVD), 1996 (produção); s/d (DVD). 1 filme (120min), DVD, son., color.
- [26] SAMOYAULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.
- [27] SEI, S. **The Pillow Book of Sei Shônagon**. Tradução e notas de Ivan Morris. Londres: Penguin, 1971.
- [28] SEI, S. **Makura no Sôshi** – Shin Nihon Koten Bungaku Taikei, v. 19. Tóquio: Iwanami Shoten, 1982.

- [29] SEI, S. **Notes de Chevet**. Tradução e notas de André Beaujard. Paris: Gallimard, 2000.
- [30] SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Tradução e notas de Amália Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- [31] SEI, S. **El Libro de la Almohada**. Tradução de Jorge Luis Borges e María Kodama. Madri: Alianza, 2004.
- [32] SEI, S. **O Livro de Travesseiro**. Tradução e notas de Andrei Cunha. Porto Alegre: Escritos, 2008.
- [33] SEI, S. **The Pillow Book** – The Diary of a Courtesan in Tenth Century Japan. Tradução e notas de Arthur Waley. Versão Kindle. Obtida em: 11 jul. 2011. ISBN: 978-1-4629-0088-6.
- [34] SEI, S. **The Pillow Book**. Tradução e notas de Meredith McKinney. Londres: Penguin, 2006. Versão Kindle. Obtida em: 11 jul. 2011. EISBN: 978-0-141-90694-2.
- [35] SHIRANE, H. **Envisioning the Tale of Genji**: media, gender, and cultural production. Nova Iorque: Columbia, 2008.
- [36] TESTA, B. Tabula for a Catastrophe: Peter Greenaway's *The Falls* and Foucault's Heterotopia. In: WILLOQUET-MARICONDI, P. (org.). **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 79-112.
- [37] WILLOQUET-MARICONDI, P. *Prospero's Books*, Postmodernism, and the Reenchantment of the World. In: **Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema**. Plymouth: Scarecrow, 2008. p. 177-201.

---

<sup>1</sup> **Andrei dos Santos CUNHA, Prof. Ms.**

Núcleo de Estudos Japoneses, Departamento de Línguas Modernas  
Instituto de Letras  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)  
<andrei.cunha@ufrgs.br>