

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO

ENTRE O CINEMA E A LITERATURA: sobre a
construção identitária no romance *Das nackte Auge*,
de Yoko Tawada

ARARAQUARA – S.P.
2018

THAÍS GONÇALVES DIAS PORTO

ENTRE O CINEMA E A LITERATURA: sobre a
construção identitária no romance *Das nackte Auge*,
de Yoko Tawada

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Conselho,
Programa de pós-graduação em Estudos Literários
da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do
título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel
Barcellos

ARARAQUARA – S.P.
2018

Porto, Thaís

Entre o cinema e a literatura: sobre a construção
identitária no romance Das nachte Auge, de Yoko
Tawada. / Thaís Porto – 2018

79 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto
Fadel Barcellos

1. Literatura contemporânea. 2. Cinema. 3.
Intermedialidade. 4. Identidade. 5. Tawada, Yoko. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

THAIS GONÇALVES DIAS PORTO

ENTRE O CINEMA E A LITERATURA: Sobre a
construção identitária no romance *Das nackte Auge*,
de Yoko Tawada

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho,
Programa de Pós em Estudos Literários da
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa
Orientador: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto
Fadel Barcellos

Data da defesa: 23/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch
Universidade de São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que acreditam no poder da arte.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha avó, pelo amor incondicional;

À minha orientadora, por acreditar no meu trabalho;

Aos meus professores que, de alguma forma, contribuíram para esta caminhada.

“When you live without your own language you feel weightless and, at the same time, overloaded. You breathe another type of air, at a different altitude. You are always aware of the difference.”

Jhumpa Lahiri (2016)

RESUMO

A japonesa Yoko Tawada é um dos nomes mais importantes dentro da literatura alemã contemporânea. A autora trabalha com diferentes tipos de texto em alemão e em japonês e dedica seu projeto literário justamente a esse entre lugar no qual vive. *Das nackte Auge* conta a história de uma jovem vietnamita que, por conta de um engano, vai parar em Paris no final da década de oitenta. A personagem torna-se, então, um ser estranho em um país estrangeiro onde não é capaz de comunicar-se com ninguém exceto as personagens de Catherine Deneuve no cinema. A narrativa dos filmes citados na obra influencia progressivamente a narrativa do romance culminando na fusão de ambas as mídias em questão. Tawada utiliza-se dos filmes como referências midiáticas de modo a criar uma relação transtextual na qual o hipotexto (os filmes) modifica e amplia o hipertexto (o romance). A sala de cinema, que, a princípio, caracterizar-se-ia como sendo um mero local de trânsito, ou seja, um não-lugar, passa a representar um local de identificação, significação e até mesmo de comunicação, isto é, um lugar segundo o conceito de Marc Augé. O presente trabalho pretende demonstrar como tal inversão no processo de construção identitária dá-se na narrativa do romance a partir da hibridização midiática entre o cinema e a literatura, suscitando de maneira extraordinária questões acerca do olhar (desnudo) sobre o estranho, o estrangeiro.

Palavras-chave: Literatura contemporânea; Cinema; Intermidialidade; Identidade; Lugar; Não-lugar.

ABSTRACT

The Japanese author Yoko Tawada is one of the greatest names in German contemporary literature. She works with different texts in German and Japanese. She deals in her literary project particularly with this between-place where she actually lives in. *Das nackte Auge* tells the story of a young Vietnamese girl who is mistakenly taken to Paris by the end of the nineteen eighties. She becomes an alien in a foreign country and is incapable of communicating with anyone else but the characters played by Catherine Deneuve in the movies that she starts to watch. The narrative of these movies progressively contaminates the novel's narrative ending up in a complete fusion of both medias. Tawada uses the movies as media references creating a transtextual relation where the hypotext (the movies) modifies and expands the hypertext (the novel). The movie theater, usually seen as a transitory place, a non-place, becomes a place of identification and even communication, i.e. a place according to Marc Augé's concept. This work intends to demonstrate how this inversion of the identity building process evolves through the media hybridization between film and literature while, in an extraordinary way, raises questions about the (naked) look at the alien, the foreigner.

Keyword: Contemporary literature; Film; Intermediality; Identity; Place; Non-place.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Cena inicial do filme Repulsion.....	32
Figura 2: Cena com o retrato de família no filme Repulsion.	32
Figura 3: Cena do corredor no filme Repulsion.	33
Figura 4: Cena final do filme Repulsion.	34
Figura 5: Cena do envelhecimento de John no filme The Hunger.	42
Figura 6: Cena da morte de John no filme The Hunger.	42
Figura 7: Cena com sangue escorrendo no braço de Sarah do filme The Hunger.	43
Figura 8: Cena com o prato de carne malpassada no filme The Hunger.....	43
Figura 9: Cena no laboratório no filme The Hunger.	44
Figura 10: Cena final do filme The Hunger.	45
Figura 11: Cena em que Elaine castiga um empregado no filme Indochine.	55
Figura 12: Cena de Elaine dançando com a filha no filme Indochine.....	56
Figura 13: Cena da encenação da lenda no filme Indochine.	58
Figura 14: cena final do filme Indochine.	59
Figura 15: Close-up no filme Dancer in the Dark.	68
Figura 16: Cena de número musical no filme Dancer in the Dark.....	70
Figura 17: Cena de Selma e Kathy no cinema no filme Dancer in the Dark.....	70
Figura 18: Cena de Selma ouvindo ruídos através das tubulações no filme Dancer in the Dark.	72
Figura 19: Cena dos óculos no chão no filme Dancer in the Dark.....	72
Figura 20: Cena final do filme Dancer in the Dark.	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A CONTEMPORANEIDADE	11
1.1. Identidade na contemporaneidade	11
1.2. Não-lugar	13
1.3. Contemporaneidade na literatura	16
1.4. Literatura alemã contemporânea	18
2 SOBRE A INTERMIDIALIDADE	19
3 SOBRE O CINEMA	21
4 <i>DAS NACKTE AUGEN</i>	25
5 YOKO TAWADA	28
6 OS FILMES EM <i>DAS NACKTE AUGEN</i>	31
6.1. <i>Repulsion (Repulsa Ao Sexo)</i>	31
6.2. <i>The Hunger (Fome De Viver)</i>	39
6.3. <i>Indochine (Indochina)</i>	54
6.4. <i>Dancer in the Dark (Dançando no Escuro)</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Yoko Tawada vem recebendo grande destaque no meio acadêmico devido à originalidade com que trata de temas frequentemente abordados na literatura contemporânea. A autora japonesa mudou-se para a Alemanha no início dos anos oitenta a fim de seguir seus estudos na germanística e lá fixou sua carreira. Tawada escreve poesia, teatro, contos e romances, tanto em alemão como em japonês. A partir de seu olhar estrangeiro, a autora brinca com a língua alemã e escreve sobre o sujeito geográfica e culturalmente deslocado na sociedade. Assim encontra-se a personagem principal do romance *Das nackte Auge*, “olho nu” em português, uma jovem vietnamita que, por conta de um engano, acaba desembarcando em Paris no final na década de oitenta. Em meio à sociedade ocidental capitalista, a jovem vê-se completamente excluída, principalmente devido à impossibilidade de comunicação com os locais. No entanto, a personagem encontra nas salas de cinema, mais especificamente nas personagens interpretadas pela atriz Catherine Deneuve, um local de refúgio da realidade, de identificação. Com o passar da narrativa, que é composta por treze capítulos que levam o título de um filme, a jovem vietnamita vê-se cada vez mais envolvida pela ficção projetada nas telas dos cinemas parisienses, invertendo assim aquilo que Marc Augé classifica como lugar e não-lugar. A sala de cinema, que, a princípio, caracterizar-se-ia como um mero local de trânsito, ou seja, um não-lugar, passa a representar um local de identificação, significação e até mesmo de comunicação, isto é, um lugar segundo o conceito do antropólogo francês. À medida que a narrativa cinematográfica é incorporada ao romance, tem-se levantada, de maneira extraordinária, questões acerca do olhar (desnudo) sobre o estranho, o estrangeiro.

Este trabalho apresentará a análise de quatro capítulos do romance. São eles, respectivamente, *Repulsion*, o capítulo que abre a obra, *The Hunger* e *Indochine*, quarto e quinto capítulos, e *Dancer in the Dark*, que fecha o romance. Desta forma, pode-se ter uma noção da obra toda, já que é possível traçar um panorama que perpassa o início, meio e final da obra. A partir da análise do primeiro e do último capítulos, é notoriamente perceptível a mudança na apresentação da obra fílmica através do texto. Enquanto aquele utiliza o filme como uma referência mais distante, este mistura ambas as narrativas de forma a se tornar difícil a distinção do conteúdo pertencente a cada uma delas. Já os capítulos intermediários servem como exemplo de como esse imbricamento surge progressivamente no romance. A escolha do quarto e quinto capítulos deve-se também à temática em ambas as passagens, cujo foco converge para a proposição de Tawada em escrever sobre o pós-comunismo, uma vez

que *The Hunger* remete à sociedade de consumo e *Indochine* à exploração capitalista baseada no sistema colonialista.

Primeiramente, serão apresentadas as questões acerca da identidade, com um enfoque no entendimento da mesma no mundo contemporâneo. Posteriormente, parte-se para a discussão sobre alguns aspectos da contemporaneidade na literatura, isto é, como o sujeito, fruto dessa identidade fragmentada, é representado. Na sequência, são apresentados alguns outros pontos que caracterizam a literatura contemporânea dentro do contexto de língua alemã.

A leitura a respeito da contemporaneidade apontará um elemento recorrente na mesma: a intermedialidade. Os estudos que envolvem essa ferramenta serão apresentados juntamente com as teorias sobre a mídia em questão na pesquisa, o cinema.

Após a apresentação de todo esse embasamento teórico, serão apresentados os principais pontos dos filmes supracitados e seus respectivos capítulos no romance. Dessa forma, pretende-se demonstrar como a intermedialidade é gradativamente empregada em *Das nackte Auge*, invertendo o trajeto que, geralmente, parte da literatura em direção ao cinema. Esse movimento inverso representa de forma bastante elucidativa a maneira como Tawada inverte o costumeiro em sua escrita. Além da inversão de direção entre as mídias, há a inversão do olhar antropológico usualmente lançado sobre o mundo oriental, caracterizando-o como exótico. Em *Das nackte Auge*, a personagem vietnamita enxerga o mundo ocidental como algo completamente estranho e procura, através do cinema, compreender essa sociedade inusitada. Há, portanto, a exposição do processo de construção identitária por meio da representação de não-lugares, os quais, no romance em questão, são constituídos pela hibridização midiática que se dá entre o cinema e a literatura na elaboração da narração. Dessa forma, propõe-se apresentar o romance como um expoente da produção contemporânea que contempla de forma interdisciplinar e singular questões relativas ao tempo presente.

1 A CONTEMPORANEIDADE

1.1. Identidade na contemporaneidade

Para entender a sociedade dos dias de hoje, é necessário compreender a maneira como o sujeito do passado lidava consigo mesmo. Stuart Hall foi um teórico que se debruçou sobre essa questão e oferece em algumas de suas obras conceitos que guiarão a presente pesquisa. Partindo de uma premissa histórica, Hall (2006, p.10-11) afirma que o sujeito do iluminismo, por exemplo, era centrado, unificado, “dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação cujo centro consistia num núcleo interior”, ou seja, havia uma “concepção muito individualista do sujeito e da sua identidade”, diferentemente do sujeito antropológico, caracterizado por uma “consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava”.

Essa relação entre o ‘eu’ e o ‘outro’ é colocada pelo autor como formadora da identidade. Segundo o mesmo “a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade, mas o interior é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem” (2006, p.11). Com isso, Hall (2006, p.12) afirma que “o sujeito está se tornando fragmentado, composto de várias identidades”, pois “o próprio processo de identificação tornou-se mais provisório, variável e problemático”, fazendo com que surjam novas identidades que fragmentam o indivíduo (Hall, 2006, p.7), sendo essa perda de um “sentido em si” estável algumas vezes chamada de deslocamento ou descentração do sujeito (Hall, 2006, p.9).

Um dos grandes aspectos responsável por tais mudanças foi a globalização (Hall, 2006, p.14), onde o “mais importante são as transformações do tempo e do espaço” (Hall, 2006, p.15), o que Giddens (Giddens, 1990 apud Hall, 2006, p.15) chama de “desalojamento do sistema social”.

Já o conceito de identificação é entendido por Hall (2006, p.39) como um “processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.”

A língua é um importante fator na questão da identidade cultural. Segundo Hall (2006, p.40) “a língua é um sistema social e não um sistema individual. Ela preexiste a nós. Falar uma língua significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em

nossa língua e em nossos sistemas culturais”. Como exemplo, o teórico (2006, p.41) cita a analogia entre a língua e a identidade: “Eu sei quem ‘eu’ sou em relação com ‘o outro’ (por exemplo, minha mãe) que eu não posso ser. Como diria Lacan, a identidade, como o inconsciente ‘está estruturada como língua’”.

Segundo Jaques Derrida (Derrida, 1981 apud Hall, 2006, p. 41), as palavras são ‘multimoduladas’, no sentido de que “apesar de seus melhores esforços, o/a falante individual não pode, nunca, fixar o significado de uma forma final, incluindo o significado de sua identidade”.

O autor então postula a respeito do conceito de cultura e identidade nacional. Segundo o mesmo, “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural, (...) pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial”, diferentemente das identidades nacionais, que “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 2006, p.47-48). Sendo assim, a nação passa a ser compreendida como “um sistema de representação cultural”, em que as pessoas “participam da ideia na nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (Hall, 2006, p.49). Em outras palavras, o autor coloca a cultura nacional como um discurso (Hall, 2006, p.50) que busca unificar “numa identidade cultural, para representá-la todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (Hall, 2006, p.59).

Tendo em vista que a “globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da sociedade” (Hall, 2006, p.67), Hall (2006, p.62) afirma que as nações modernas são todas híbridas culturais, pois “as identidades nacionais estão se desintegrando como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global” (Hall, 2006, p.69).

Para Edward Said (Said, 1990 apud Hall, 2006, p. 71-72), as identidades, que estão localizadas no espaço e no tempo simbólico, têm suas “geografias imaginárias”: suas “paisagens” características, seu senso de “lugar” de “casa/lar”, bem como suas localizações no tempo. (Hall, 2006, p. 71-72). Segundo Hall,

(...) alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes e está produzindo aquela fragmentação de códigos culturais, aquela multiplicidade de estilos, aquela ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e no pluralismo cultural descrita por Kenneth Thompson (1992), mas agora numa escala global – o

que poderíamos chamar de pós-moderno global. Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidade de identidades partilhadas. (Hall, 2006, p.74)

Dessa forma, “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global (...) mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’”. (Hall, 2006, p.75)

Por fim, o autor (2006, p.88-89) escreve sobre um importante ponto que compreende a tradução como “formação de identidade que atravessa e intersecta as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal”, isto é, essas pessoas “não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ particular). Segundo Salman Rushdie (Rushdie, 1991 apud Hall, 2006, p. 89) a palavra ‘tradução’ “vem, etimologicamente, do latim, significando ‘transferir’; transportar entre fronteiras’. Escritores migrantes, (...) tendo sido transportados através do mundo..., são homens traduzidos”.

1.2. Não-lugar

Outro importante pilar desta pesquisa diz respeito aos conceitos antropológicos postulados por Marc Augé. Segundo o autor (1994, p. 22-23), existem três tipos de ‘outro’, o outro ‘exótico’, que se define “em relação a um ‘nós’ supostamente idêntico”; um outro ‘étnico’ ou ‘cultural’, que “se define em relação a um conjunto de outros supostamente idênticos, um ‘ele’ resumido por um nome de uma etnia”; e um outro ‘social’,

o outro do interior, com referências ao qual se constitui um sistema de diferenças que começa pela divisão dos sexos, mas que define também os respectivos lugares de uns e de outros, que não se confunde com o precedente que está presente no cerne de todos os sistemas de pensamento, e cuja representação universal responde ao fato de que a individualidade absoluta é impensável. (Augé, 1994, p. 22-23)

Com isso, Augé exemplifica a indissociável questão da sociedade individual e coletiva. O autor afirma que “o mundo contemporâneo, por causa de suas transformações aceleradas, chama o olhar antropológico” (Augé, 1994, p. 27), e escreve sobre a transformação da percepção e uso do tempo. Segundo o autor (1994, p.29), “a história se acelera”, e com isso “sentíamos necessidade diária de dar um sentido ao mundo, ao presente,

que é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma de ‘supermodernidade’: o excesso”. (Augé, 1994, p.32). Outra grande transformação, segundo Augé,

refere-se ao espaço. Paradoxalmente há o encolhimento do planeta. Mudanças de escala. Pressentimos efeitos perversos, distorções, manipulações. (...) Imagem exerce uma influência que excede de longe a informação objetiva da qual ela é portadora. Misturam diariamente imagens da publicidade, da ficção, informação, cujo trabalho e cuja finalidade são diferentes. (Augé, 1994, p. 34)

As mudanças de escala provocam uma considerável alteração física na inteligência do espaço: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação daquilo que Augé chama de ‘não-lugar’. (Augé, 1994, p.36). Para Augé os ‘não-lugares’ são “tanto as instalações necessárias à circulação acelerada de bens e pessoas (rodovias, aeroportos), quanto os próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsitos prolongados onde são estacionados os refugiados do planeta”.(Augé, 1994, p.37) Ele expõe, então, uma situação paradoxal em que, “ao mesmo tempo em que a unidade do espaço terrestre se torna pensável, amplifica-se o clamor dos particularismos, daqueles que querem ficar sozinhos em casa ou que querem reencontrar uma pátria”. (Augé, 1994, p.37)

Augé (1994,p.73) define que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um “não-lugar”, sendo a “supermodernidade uma produtora de não-lugares”.

Para Augé (1994, p.74) “os pontos de trânsito e as ocupações provisórias onde se desenvolve uma rede cerrada de meios de transporte que também são espaços habitados, um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”, pois o “não-lugar nunca realiza totalmente”. Segundo ele (Augé, 1994, p.74) o não-lugar é

a medida da época através de algumas conversões entre a superfície, volume e distância (vias aéreas, ferrovias, rodovias, meios de transporte, aeroportos, hotéis, parque de lazer e as grandes superfícies de distribuição: redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma imagem de si mesmo.

Augé conta que, segundo Certeau (Certeau,1990 apud Augé 1994,p.79), o ‘não-lugar’ “é uma ausência do lugar em si mesmo, que lhe impõe o nome que lhe é dado.” Com isso, Augé (1994,p.79) apresenta a ideia de que os “nomes próprios impõem ao lugar uma injunção

vinda do outro”, pois, os nomes em si, “bastam para produzir no lugar aquela erosão ou não-lugar que aí cava a lei do outro”, de modo que “esses nomes criam o não-lugar nos lugares”.

Sobre deslocamentos físicos, viagens, Augé (1994, p.80) escreve que, na medida em que a “viagem constrói uma relação fictícia entre olhar e paisagem”, “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não-lugar.”

Sobre as palavras, Augé (1994, p.87) diz que a “mediação que estabelece o vínculo dos indivíduos com o seu círculo no espaço do não-lugar passa por palavras, textos” e que não somente nomes, mas também muitos substantivos possuem, em certos contextos, grande poder evocativo. Com isso, Augé (1994, p.88) afirma que os não-lugares reais da supermodernidade definem-se “pelas palavras ou textos que nos pressupõem: que se exprime conforme o caso, de maneira prescritiva, proibitiva ou informativa, e que recorre tanto a ideogramas mais ou menos explícitos codificados quanto à língua natural”, isto é, um tipo de linguagem que, de alguma forma, é compartilhada por sujeitos de diferentes lugares.

Outra característica marcante do não-lugar, segundo Augé (1994, p.94), é a questão do controle de identidade, que faz parte do contrato no espaço do consumo contemporâneo sob o signo do não-lugar. Em outras palavras, estando em um não-lugar, a identidade torna-se desconhecida, fazendo necessária sua averiguação. Sendo assim, o

passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude. (Augé, 1994, p.95)

Por fim, Augé (1994, p.99) escreve que

no mundo da supermodernidade sempre se está e nunca se está em casa: as zonas fronteiriças nunca mais introduzem a mundos totalmente estrangeiros. A supermodernidade encontra naturalmente sua expressão completa nos não-lugares, onde transitam palavras e imagens que retomam raiz nos lugares ainda diversos onde os homens tentam construir uma parte de sua vida cotidiana.

Além disso, “o espaço da supermodernidade é trabalhado por esta contradição: ele só trata com indivíduos (clientes, passageiros, usuários, ouvintes), mas eles só são identificados, socializados e localizados na entrada ou na saída”. (Augé, 1994, p.101)

1.3. Contemporaneidade na literatura

Antes de classificar uma obra como contemporânea, é preciso entender a complexidade que o termo carrega. Muitos autores debruçam-se sobre essa questão na tentativa de delimitar as características que definem uma obra como contemporânea. Um deles é o professor Karl Erik Schøllhammer (2010, p.9), que compreende o contemporâneo como intempestivo, em que são colocadas questões acerca da realidade, uma vez que essa se mostra repleta de inconsistências que promovem a desestabilização do sujeito. Segundo o autor (2010, p.10), a atualidade é representada através de uma inadequação, estranheza, que torna possível o reconhecimento de zonas marginais e obscuras do presente. Nesse mesmo sentido, escreve Agamben (2010, p.59) que a contemporaneidade é, portanto,

(...) uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.

Schøllhammer (2010, p.12) ainda distingue o presente moderno e o presente contemporâneo, sendo aquele o presente que privilegia o tempo de forma qualitativa e que se comunica com a história de maneira redentora, e este o presente que “quebra a coluna vertebral”, não podendo assim oferecer repouso ou conciliação, tornando o passado perdido e o futuro utópico. Outro ponto relevante abordado pelo professor (2010, p.107-108) é a ficcionalização do material vivo como “um recurso de extração de uma certa verdade”, que semeia a “dúvida a respeito da sinceridade enunciativa do eu narrativo”, bem como a existência do que o autor (2010, p.118) chama, de “narrativa errática”, cujo ‘eu’ transita por uma geografia incerta, sem território definido.

São inúmeras as publicações que, também por razões comerciais - outro importante fator na produção contemporânea - geram discussões sobre o quanto daquele material ficcional veio, na verdade, da realidade, incluindo a própria experiência do autor. Pode-se pensar, por exemplo, em *Americanah* (2013) da nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, cuja narrativa revela diversos indícios que podem estabelecer uma relação direta com a realidade tanto através de referências históricas, como citações a figuras do mundo da música ou do cinema. Outro exemplo semelhante é o livro *Tschick* (2010), de Wolfgang Herrndorf, em que esse tipo de referência ajuda na construção dos personagens. Ou ainda obras como *A cozinha*

da Alma (2013) em que a autora, Yasmin Ramadan utiliza como personagem o diretor de cinema Fatih Akin que, posteriormente, foi o realizador da adaptação cinematográfica do romance. Pode-se pensar em Daniel Kehlmann e o romance *Fama* (2008), em que histórias se interconectam e alguns personagens parecem representar figuras da realidade, como o místico escritor Miguel Auristos Blancos, uma clara referência que ironiza o brasileiro Paulo Coelho. Há casos em que é até mesmo difícil de acreditar que uma obra não se baseou em um determinado acontecimento, como foi o caso de *Submissão* (2015) do francês Michel Houellebecq, em que é narrada a ascensão do partido islâmico dentro do território francês e cujo lançamento aconteceu na mesma época em que a redação do jornal satírico Charlie Hebdo foi invadida por terroristas após a publicação de ilustrações que satirizavam Maomé.

Outro teórico que escreve sobre tal tema é Suman Gupta (2012, p.36), que entende a contemporaneidade como um campo vasto e determinado, uma vez que se têm intensificadas as referências e conexões entre textos literários devido à circulação cada vez mais fluida, ágil e ampla entre idiomas e territórios. O autor escreve sobre um ponto extremamente relevante nas discussões sobre contemporaneidade relacionado ao entendimento do termo identidade que, apesar de continuar a carregar o conceito convencional de identificação como documentos oficiais, desde os anos sessenta tem evocado a questão do pertencimento a determinados grupos, o que implica na consideração da relação entre esses grupos, de forma a estabelecer a identidade como um assunto político e social. (Gupta, 2012, p.141-142)

Gupta ainda discute (2012, p.85) a potencialização da possibilidade da interferência por parte do próprio leitor na obra literária através, por exemplo, de *blogs* que escrevem sobre livros ou até mesmo as chamadas *fanfictions*, em que os fãs de obras literárias criam novas histórias inspiradas em suas narrativas prediletas. Esse tipo de construção colaborativa possibilita o desdobramento de uma obra sobre outras plataformas, criando o que se chama de universo expandido. Esse conceito de transmídia foi apresentado por Jenkins (2009, p.138-139) como uma das principais características da cultura de convergência, que, segundo o autor, “(...)representa uma mudança de paradigma – um deslocamento de conteúdo de mídia específico em direção a um conteúdo que flui por vários canais(...)”. (Jenkins 2009, p.325)

Já Flávio Carneiro (2005) aponta para a diferença entre o discurso modernista e o discurso contemporâneo, na medida em que aquele utilizava as mídias de uma maneira crítica, ao contrário deste, cuja produção não exige uma crítica, mas sim a apropriação de elementos midiáticos que propiciam a aproximação entre a chamada ‘alta’ e a ‘baixa’ cultura, ou ‘cultura de massa’.

1.4. Literatura alemã contemporânea

Todos esses aspectos se enquadram dentro da produção contemporânea mundial. No entanto, esse tema vem sendo explorado há bastante tempo na Alemanha. Wolfgang Emmerich (2006, p. 114) escreveu sobre o “campo amplo” da literatura alemã, devido às inúmeras e cada vez mais frequentes publicações de novos autores, destacando a importância da delimitação desse território. Emmerich (2006, p.126-128) também lembra da pluralidade de cenas existentes na literatura alemã contemporânea através de quatro diferentes grupos: a geração midiática (com, por exemplo, o livro *Autopol* do autor de origem búlgara Ilija Trojanow, que se utilizou da internet para compor o romance); novos lugares onde se pode articular o discurso e informar o público (como na televisão a cabo ou nos *talkshows*); a independência feminina (através de escritoras como Judith Hermann e Jana Hensel); e, por fim, os imigrantes, mais especificamente, a literatura produzida por esses sujeitos (como o turco Aras Ören e a japonesa Yoko Tawada).

Segundo Richard Kämmerlings (2011, p.11-12) para compreender o presente é preciso entender o passado. O autor (2011, p.199-200) ressalta a importância do ano de 2010, um ano em que diversos fatos mobilizaram todo o mundo e promoveram mudanças significativas para o futuro da sociedade, tais como: o lançamento do *IPad*, que modificou a forma como as pessoas consumiam música e informação; o lançamento do *Google Street View*, permitindo o acesso de qualquer sujeito a qualquer lugar do mundo dentro de sua própria casa; e, por fim, o escândalo do *Wikileaks* de Julian Assange. Desta forma, pode-se afirmar que se trata de um ano em que muito se discutiu tanto a respeito da esfera do privado e do público, como também sobre identidade, questões frequentemente abordadas na produção contemporânea. O autor ainda escreve (2011, p.18) sobre a diferença entre a *Weltliteratur*, que seria *Erfahrungersatz*, ou seja, em que o aprendizado ocorre através de experiências que não necessariamente precisam ser vividas pelo leitor; e a *Gegenwartsliteratur* (literatura contemporânea), que seria *Erfahrungsdeutung*, isto é, em que a experiência deve ser vivida de modo a evidenciar a importância de sua interpretação.

Diante de todos esses autores, é possível compreender a complexidade em definir e categorizar a literatura contemporânea. Essa dificuldade de categorização é resultado da pluralidade nesse tipo de produção. No entanto, Fadel (2012, p.51) aponta a intermedialidade como um aspecto definidor e influenciador dessa literatura. Irina Rajewsky (Rajewsky, 2002 *apud* Praßer, 2013, p.112) coloca a intermedialidade como um fenômeno de transposição de fronteiras entre diferentes mídias que, basicamente, divide-se em três grupos principais: a

combinação de mídias (como os foto-romances de W.G. Sebald, óperas e filmes), troca de mídia (como a adaptação fílmica de obras literárias) e, por último, as referências intermidiáticas.

2 Sobre a intermedialidade

Solange Ribeiro de Oliveira (2012, p.15-16) lembra que “nenhum texto é uma ilha”, ao ressaltar a importância de intermedialidade através de seus processos de reordenação, reestruturação e reutilização como uma entrada promissora para a compreensão do tempo presente. A autora (2012, p.59) entende tal procedimento como um tipo de tradução, ao retomar a formulação de Kristeva sobre o nascimento da literatura como um “(...)mosaico de textos, de referências e criações anteriores, numa relação intertextual similar a do processo tradutório(...)” (Oliveira, 2012, p.54) que “(...)pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras.” (Oliveira, 2012, p.64)

É comum a associação entre o conceito de intermedialidade e adaptação. Robert Stam problematiza essa visão apresentando diferentes concepções, tais como:

(...) adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (2006, p.27)

Essa diversidade de classificação mostra não somente a amplitude, como também a carência de estudos sobre o tema, uma vez que a mídia é cada vez mais impactada pelo avanço da tecnologia.

O autor (2008, p.21) também fala em transtextualidade, nomenclatura anteriormente proposta por Julia Kristeva, que designa tudo aquilo que coloca o texto, seja de forma explícita ou implícita, em diálogo com outros textos, além de apresentar (2008, p.29) cinco tipos de relações transtextuais que evocam o dialogismo de Gérard Genette e a intertextualidade de Kristeva. O primeiro é a intertextualidade, criadora de um “efeito de co-presença de dois textos” na forma de citação, plágio ou alusão, cujo intertexto frequentemente não se mostra explícito, já que se assume o conhecimento prévio das referências. O segundo tipo é a paratextualidade, isto é, a relação “(...) dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu “paratexto” (...) em suma, todas as mensagens acessórias e comentários que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis

dele.” (Stam, 2006, p.29-30) O terceiro tipo de intertextualidade de Genette é a metatextualidade, “(...) ou a relação crítica entre um texto e outro, seja quando o texto comentado é citado explicitamente ou quando é evocado silenciosamente.” (Stam, 2006, p.30). O quarto tipo é a arquitekstualidade, “(...) ou as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto.” (Stam, 2006, p.32). Por fim, tem-se a hipertextualidade, em que se tem um hipotexto, isto é, o texto marginal, que, sob operações de seleção, ampliação, concretização ou realização, transforma, modifica, elabora ou amplia o hipertexto, texto principal composto por unidades de hipotexto. (Stam, 2006, p. 33) Tal elaboração será explorada no decorrer deste estudo em que se apresentará os filmes como hipotexto e o romance em questão como o hipertexto. Nesse sentido, Diniz (2005, p.44) lembra que “quanto maior e mais explícita for a hipertextualização de uma obra, mais sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor.”

Rajewsky (2005, p.43-44) afirma que os estudos intermediários, desenvolvidos na Alemanha há bastante tempo, apenas mais recentemente ganharam força nos países de língua inglesa, especialmente nos estudos interartes, devido ao crescente interesse na solução de problemas que viabilizem novas possibilidades de se pensar e mostrar a partir de diferentes perspectivas de cruzamento de mídias e hibridizações, graças ao surgimento do que se convencionou chamar de novas mídias. Apesar dos diversos termos, como multimídia, plurimídia, crosmídia, inframídia, convergência midiática, integração midiática, fusão midiática, hibridização e etc., a autora (2005, p.44) afirma que as pesquisas buscam especificar o conceito de intermedialidade através de epítetos como transformacional, discursiva, sintética, formal, transmídia, intermedialidade ontológica ou genealógica, intermedialidade primária ou secundária, ou a chamada configuração intermedial. No entanto, segundo a autora (2005, p.45), isso pode representar perigo, uma vez que tais conceitos podem resultar em imprecisões e equívocos. Diante disso, ela defende uma definição que situe a intermedialidade dentro de um espectro mais amplo.

Desse modo, Rajewsky (2005, p.46-47) diferencia três concepções de intermedialidade: A primeira tem a ver com uma abordagem entre sincronismo e diacronismo, em que a intermedialidade é compreendida como uma condição fundamental ou categoria. Já no segundo ponto a intermedialidade é entendida como uma categoria crítica para a análise concreta de configurações ou produtos midiáticos individuais e específicos. A autora (2005, p.48-49) expõe nessa segunda categoria as concepções de diferentes teóricos, que partem do conceito de dialogismo de Bakhtin e da teoria de intertextualidade de Kristeva, como Sybille Krämer, para quem a intermedialidade é uma condição epistemológica de reconhecimento

midiático. Já Gaudreault e Marion compreendem que o bom entendimento de um meio implica na sua relação com outras mídias, e, portanto, para eles, a intermedialidade pode ser encontrada em qualquer processo de produto cultural. Para W.J.T. Mitchell, todas as mídias são misturas de mídias, o que implica em uma qualidade intermedial por si só, predominantemente focada na mídia (digital) atual. Jay David Bolter e Richard Grusin chegam à conclusão de que toda mediação é remediação, sendo a remediação um tipo específico de relação intermedial. O terceiro e último ponto opera no nível do fenômeno analisado, de modo que a designação ou não de um fenômeno particular como intermedial depende da disciplina da abordagem proveniente, seus objetivos correspondentes e o conceito (explícito ou implícito) que constitui o meio.

A abordagem de Rajewsky (2005, p. 50) leva em consideração uma variedade de alcance mais abrangente dos fenômenos. Para a autora, deve-se distinguir os fenômenos que apresentem qualidades intermediais distintas e procurar identificar diversas manifestações de intermedialidade. Para isso, a autora (2005, p. 51) propõe subcategorias de intermedialidade, sendo a primeira delas um tipo segundo um senso mais restrito de transposição midiática, que se refere à maneira como o produto midiático surge a partir de uma transformação de um produto existente ou de seu substrato em outro meio. Essa categoria é guiada pela produção, concepção genética de intermedialidade em que o texto original é a fonte de um novo produto midiático, cuja formação é baseada em uma mídia específica e na obrigatoriedade do processo de transformação midiática. A segunda categoria entende a intermedialidade sob um aspecto mais limitado de combinação midiática - a dita multimídia, mixmídia e intermídia. Segundo a autora (2005, p. 52) essa categoria é determinada pela constituição da constelação midiática de um produto, que é resultado da combinação de, pelo menos, duas mídias diferentes ou da articulação de formas de mídia. Por fim, Rajewsky (2005, p.52-53) apresenta a intermedialidade vista sob a perspectiva das referências intermidiáticas. Por exemplo: referências a um filme em textos literários através de evocação ou imitações de determinadas técnicas fílmicas, tais como zoom, transições ou montagem. Nessa categoria, as referências são compreendidas como estratégias que constituem significado e que contribuem para o sentido geral do produto midiático.

3 Sobre o cinema

As diferentes técnicas filmicas resultam da combinação de componentes da linguagem cinematográfica, tais como: o cenário, a iluminação, o som, o vestuário, a cor, a fotografia, os atores e, por fim, a câmera, que, sob o regimento da direção, é capaz de desenvolver um papel criador na obra. Com ela pode-se obter diferentes enquadramentos, que dão maior ou menor relevância ao que está sendo exposto, criando assim um recorte na tela. Pode-se criar diferentes planos, como, por exemplo, o plano geral, que contextualiza o espectador; o plano americano, típico nos antigos filmes de velho-oeste; o primeiro plano; primeiríssimo plano e o close. Existem os diferentes tipos de ângulos de filmagem e movimentos de câmera, que conferem ao filme o tom pretendido pela direção. A forma como o roteiro do filme é apresentado na grande tela pode variar bastante de acordo com todos esses elementos. Para Xavier (2008, p.24) a expressividade da câmera está intimamente ligada à multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, cuja responsabilidade pertence à montagem. De acordo com o autor as duas operações básicas para a construção de um filme são: a “(...) filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas.” (Xavier, 2008, p.19) Essa seria, segundo Martin (2007, p.16), a escrita própria do cinema, cujos estilos seriam encarnados de acordo com cada realizador

O autor (Martin, 2007, p.16) ainda apresenta perspectivas de outros teóricos sobre o assunto, como Jean Cocteau, que entende o cinema como uma escrita em imagens; enquanto Alexandre Arnoux considera o cinema como uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções e sua gramática; Jean Epstein reconhece nele a língua universal e Louis Delluc afirma que um bom filme é um bom teorema. Martin (2007, p.17) aponta a concepção do semiólogo Christian Metz de que o cinema contém a forma mais recente da linguagem como um sistema de signos destinados à comunicação, uma vez que seu aspecto pouco sistemático, dotado de diversas unidades significativas mínimas sem um significado estável e universal, possibilita sua diferenciação em relação com a língua, de modo a permitir sua classificação como meio de expressão cultural. Praßer (2013, p. 104) afirma que Metz descreve o cinema como uma técnica do imaginário. Segundo Metz,

(...) se o cinema é linguagem, é porque opera com a imagem dos objetos, não com os próprios objetos. A duplicação fotográfica (...) arranca do mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para fazer dele o elemento de um discurso. Dispostas diferentemente do que na vida, tramadas e reestruturadas pelo fio de uma intenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se os elementos de um enunciado. (1965 *apud* Martin, 2007, p.18)

Martin estabelece que a relação que abrange tanto “a crença ingênua na realidade do real representado”, como a “percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem” (Martin, 2007, p.18) decorrem de uma ambiguidade de relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica, isto é, ou o filme, enquanto reproduzidor de imagem, é símbolo ou é enigma. Isso provocou, segundo o autor (2007, p.19), uma revolução da linguagem, em que o cinema-linguagem passou a ser o cinema-ser, como por exemplo nos filmes de “Griffith, Gance, Eisenstein, e depois, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Resnais e Godard”. De acordo com Martin, existe uma originalidade absoluta na linguagem cinematográfica que

(...)advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva de que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (Martin, 2007, p.19)

Ainda sobre esse grande poder do cinema, Henri Agel assegura que o é cinema é:

(...) intensidade, intimidade e ubiquidade: intensidade porque a imagem fílmica, em particular o primeiro plano, tem uma força quase mágica que oferece uma visão absolutamente específica do real, e porque a música, com seu papel sensorial e lírico ao mesmo tempo, reforça o poder de penetração da imagem; intimidade porque a imagem (de novo através do primeiro plano) nos faz literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade, enfim, porque o cinema nos transporta livremente no espaço e no tempo, porque ele condensa o tempo (tudo parece mais longo, na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo que o filme flua sem descontinuidade na corrente de nossa consciência pessoal. (Agel 1954 *apud* Martin, 2007, p.25)

Praßer (2013, p.104) apresenta a concepção de outros autores como, por exemplo, a de Rudolf Amheim (Amheim, 1932 *apud* Praßer, 2013, p.104), para quem a imitação ficcional da realidade tem origem em um conceito maior de realidade e de que o potencial efeito do filme não deve dizer respeito às exigências da poética mimética, mas sim contemplar a influência da percepção do contexto do discurso. Nesse aspecto, também Kracauer (Kracauer, 1985 *apud* Praßer, 2013, p.104) assegura que a cena apresentada provoca uma ilusão mais forte da realidade do que as imagens de um documentário. Para Pasolini, o “(...) cinema não evoca realidade como a língua da literatura, não copia a realidade como a pintura, não mima a

realidade como o teatro. O cinema reproduz a realidade: imagem e som.” (Pasolini, 1981, p. 107)

Através de seus processos narrativos, a arte cinematográfica explora sua força peculiar capaz de proporcionar um deslocamento do ponto de vista (Carrière, 2015, p.17) da plateia ao vestir “a máscara barulhenta” sob o “semblante da realidade” (Carrière, 2015, p. 44). Para Carrière (2015, p.55), o cinema é o “grande selecionador”, uma vez que tudo o que está na tela, resultado de um “bombardeio de fótons organizados”, existe. Já tudo aquilo que não está sendo projetado, torna-se “enevoado”, “escuro”, “imperceptível”, ou melhor dizendo, “invisível”. Além disso, durante o tempo de projeção, o espectador tem sua percepção de tempo suspensa por algumas horas, como se “pudesse parar de envelhecer”.

Para o autor (2015, p.36), o cinema cria um vínculo quase primitivo ao nos arrastar “para fora de nós mesmos”, o que dificulta a discussão sobre realidade, pois se está penetrando “num corpo que não é o nosso, num cenário que não é o nosso.” Para ele (2015, p.64), o cinema, em sua essência, possui uma necessidade visceral de persuasão quase hipnótica ao se apoderar de seu espectador a ponto de dominá-lo, manipulá-lo, absorvê-lo e iludi-lo. A fim de corroborar sua argumentação sobre esse grande poder persuasivo, Carrière (2015, p.76) se utiliza das palavras de Buñuel em uma conferência na Universidade do México em 1953:

A pálpebra branca da tela teria apenas que refletir a luz que lhe é peculiar e poderíamos explodir o universo... O filme é uma magnífica e perigosa arma, se manejada por um espírito livre. Ele é o mais admirável instrumento conhecido para expressar o mundo dos sonhos, da emoção, do instinto. O mecanismo que cria a imagem cinematográfica é, por seu próprio funcionamento, a forma de expressão humana que mais se assemelha ao trabalho da mente durante o sono. Um filme parece ser uma imitação involuntária do sonho... A escuridão que gradualmente invade a sala é o equivalente ao fechar dos olhos. É o momento em que a incursão noturna ao inconsciente começa na tela e nas profundezas do ser humano. Como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem em dissoluções, e o tempo e o espaço se tornam flexíveis, contraindo-se ou se expandindo à vontade. A ordem cronológica e a duração relativa não correspondem mais à realidade...

Com isso, ele (Carrière, 2015, p.179-180) afirma que as imagens filmadas sejam, talvez, mais ilusórias que “as máscaras que colocamos sobre o rosto da realidade”, pois as “(...) as imagens que sabemos falsas podem nos levar a uma realidade superior, mais forte, mais penetrante e decisivamente mais real do que a própria realidade.”

O autor (2015, p.160) ainda ressalta a maneira não humana do olhar através da câmera, uma vez que o órgão humano é capaz de passar rapidamente de um objeto ao outro e

pular as imagens que não lhe interessam, diferentemente do olho mecânico, que está em todos os lugares ao mesmo tempo, está “dentro das coisas”, como coloca Gilles Deleuze.

Além do poder dentro da sala de projeção, Carrière (2015, p.160) alega a existência do cinema também fora desse ambiente, pois o mesmo tornou-se influência para a pintura e a literatura. Para o autor, “um filme oculto, feito de milhares de outros, se infiltrou em nossa maneira de olhar as coisas. Uma nova forma reside em nós, uma forma móvel e, provavelmente, perceptível, através da qual vemos o mundo.” (Carrière, 2015, p.160)

4 Das Nackte Auge

Em *Das Nackte Auge*, Tawada conta a história de uma jovem estudante vietnamita que vai palestrar em Berlim, ainda na antiga Alemanha Oriental. Ela então conhece Jörg, um jovem alemão que a sequestra e a leva para Bochum, cidade localizada na antiga Alemanha Ocidental. Lá ela passa a viver em um cárcere privado enquanto planeja sua fuga para Moscou, depois de saber da existência de uma linha férrea próxima à residência que supostamente a conduziria à capital russa. Contudo, devido a um engano, ela pega o trem na direção oposta e acaba desembarcando em Paris. Sem saber falar a língua local e sem visto para permanecer ou sair do país regularmente, a personagem passa por uma série de dificuldades, mas encontra em suas visitas aos cinemas parisienses um local de refúgio e de identificação. Essa metáfora do trem representa significativamente a transformação da personagem, que não será mais capaz de voltar para trás, pois, tendo sido transportada entre fronteiras, assimilará aquilo que de novo lhe é colocado, de modo a se tornar um sujeito traduzido, segundo o termo de Rushdie (Rushdie, 1991 apud Hall, 2006, p. 89) anteriormente citado.

O romance, narrado majoritariamente em primeira pessoa, é composto por treze capítulos que levam o título de diferentes filmes em que atuou a atriz francesa Catherine Deneuve. Com o desenrolar do enredo, as narrativas dos filmes vão inundando cada vez mais a narrativa da jovem vietnamita, cujo verdadeiro nome nunca é revelado. Dessa forma, Tawada trata da questão da identidade de um sujeito deslocado, dentro de um contexto histórico bastante específico, que, influenciado pelas películas, cria um mundo fictício onde a interação com os personagens filmicos torna-se cada vez mais frequente e possível. Com isso, tem-se a gradual dissolução da fronteira entre as narrativas cinematográficas e a narrativa literária. As questões acerca da intermedialidade, do entre-lugar, do não-lugar, da identidade,

tão comumente encontradas em obras contemporâneas, apresentam-se de maneira marcante na obra de Tawada.

O romance começa com a viagem da protagonista à Alemanha. A jovem vietnamita é convidada a representar seu país em uma espécie de convenção sobre o comunismo na antiga Berlim Oriental. O estranhamento com o exterior é imediato e percebido principalmente através do sentido olfativo e gustativo, já que os cheiros e gostos são completamente distintos da sua realidade. Também é pela boca que ela vivencia a outra língua, igualmente desconhecida. Há, portanto, um tipo de experiência sensorial por parte da personagem, uma vez que a mesma se vê incapaz de compreender racionalmente os estímulos que lhe são dados.

O livro é narrado em primeira pessoa, fato que permite a aproximação entre o leitor e a visão da personagem sobre o mundo ocidental que lhe parece completamente novo. Apesar dessa aproximação, um dos primeiros pontos que chama a atenção do leitor é justamente a ausência do nome da personagem principal, o que intensifica o anonimato da jovem oriental no mundo ocidental. Nas poucas vezes em que se apresenta, são utilizados nomes falsos. Assim como ela em meio ao novo e estranho ambiente, também o leitor desconhece sua verdadeira identidade.

A narrativa segue com o sequestro da garota por Jörg, um alemão estudante de língua russa que estava voltando de uma viagem à Rússia e, durante sua passagem por Berlim oriental, conhece a jovem vietnamita em uma festa. Ele leva-a para Bochum, cidade que fica na antiga Alemanha Ocidental. A partir desse momento, a personagem encontra-se ilegal dentro do continente europeu, fato que se torna uma preocupação frequente para a vietnamita. Ao tentar convencer Jörg a deixá-la voltar para Berlim, o alemão alega que ela estaria grávida e que, por isso, deveria permanecer junto dele. O trecho entre o sequestro da personagem, sua estadia em Bochum e, posteriormente, sua fuga, confere um tom quase onírico à narrativa. Pouco é explicado sobre a noite do sequestro ou sobre a gravidez. Assim como a personagem, também o leitor se surpreende e se pergunta: teria a personagem algum tipo de problema de memória? Estaria Jörg enganando-a para mantê-la em cativeiro?

Algum tempo se passa e, enclausurada, a jovem passa por dificuldade. Até que um dia ela descobre uma linha de trem que, supostamente, conecta Paris a Moscou e imediatamente decide embarcar com destino à capital russa. No entanto, ela sobe no trem em sentido oposto ao desejado e desembarca em Paris. Durante a viagem ela conhece Ai Van, uma mulher também de origem vietnamita casada com um francês chamado Jean. A garota recebe a ajuda do casal, que lhe oferece um teto e algum dinheiro para sobreviver até encontrar um emprego

e resolver a questão do passaporte. No entanto, ao invés de procurar um trabalho ou buscar uma solução para sua ilegalidade, a vietnamita passa a frequentar os cinemas da cidade e a assistir a todos os filmes em que atua a atriz francesa Catherine Deneuve.

Em uma de suas primeiras andanças por Paris, ela é confundida por uma prostituta. Como não domina o idioma francês, não consegue desfazer o mal-entendido e muito menos compreender o que diz Marie, a prostituta que a recolhe da rua. Após esse equívoco, a jovem volta para a casa de Ai Van e, conseqüentemente, para as visitas ao cinema. O casal a ajuda a encontrar um emprego em uma indústria como cobaia de produtos estéticos, onde ela consegue algum dinheiro, mas logo tem de deixar a função devido a problemas de saúde decorrentes dos testes em seu corpo.

Mesmo sem uma atividade remunerada, a jovem continua a frequentar o cinema, até que, em uma das sessões, conhece um francês chamado Charles, que a apresenta a Tuong Linh, seu conterrâneo, com quem ela inicia uma relação. Tuong Linh convence-a de fugir para a Tailândia usando um passaporte falso. Lá eles se casariam e ela conseguiria um visto para voltar e permanecer na França legalmente. No entanto, a jovem é barrada na imigração e, conseqüentemente, presa. Depois de um breve período, ela sai da prisão e vaga novamente pelas ruas de Paris, onde é mais uma vez encontrada por Marie. É durante esse período, flinando pela capital francesa, que ela encontra um instituto de língua e cultura alemã, onde conhece a bibliotecária do local que, coincidentemente, tinha o contato de Jörg. O alemão havia passado por ali e por vários outros lugares em busca da jovem que havia fugido de sua casa em Bochum. A vietnamita reencontra Jörg e, no final do romance, concorda em voltar para Bochum desde que possa continuar assistindo aos filmes com sua atriz francesa predileta. Dessa forma, a protagonista cria um projeto estético da carreira de Deneuve, na tentativa de criar um significado maior que relaciona as transformações de um ator ao desempenhar diferentes papéis, à sua própria metamorfose como um indivíduo de uma aldeia global que, irrevogavelmente, receberá diversas influências, por sua vez promotoras de uma constante mudança do sujeito, o que se reflete na instabilidade e no questionamento acerca da identidade, elementos fundamentais na produção contemporânea.

Além do enredo, é importante conhecer a estrutura do romance para que seja possível estabelecer a relação entre a obra e os filmes a que ela se refere. O livro é dividido em treze capítulos, cada qual levando o título de um filme em que atuou Catherine Deneuve. São eles respectivamente: *Repulsion* (Dir. Roman Polanski, 1965), *Zig zig* (Dir. László Szabó, 1975), *Tristana* (Dir. Luis Buñuel, 1970), *The Hunger* (Dir. Tony Scott, 1983), *Indochine* (Dir. Régis Wargnier, 1992), *Drôle d'endroit pour une rencontre* (Dir. François Dupeyron, 1988), *Belle*

de jour (Dir. Luis Buñuel, 1967), *Si c'était à refaire* (Dir. Claude Lelouch, 1976), *Les Voleurs* (Dir. André Téchiné, 1996), *Le dernier métro* (Dir. François Truffaut, 1980), *Place Vendôme* (Dir. Nicole Garcia, 1998), *Est, ouest* (Dir. Régis Wargnier, 1999) e *Dancer in the Dark* (Dir. Lars von Trier, 2000).

Todos esses filmes são vistos pela jovem vietnamita nas salas dos cinemas parisienses e possuem algum tipo de correspondência com aquilo que é narrado no romance, podendo essa relação intermediária ser mais ou menos estreita, identificável. Ela passa a estabelecer um vínculo quase vital com o cinema, pois começa a se enxergar como os personagens, principalmente os que possuem algum tipo de relação direta com as personagens de Deneuve, como se ela criasse uma ficção própria, em que ela e a atriz francesa possuem uma ligação. Tamanha identificação cresce à medida em que a protagonista entra em contato com os filmes em questão. Sua incapacidade de comunicação com o ambiente externo propicia a progressiva intimidade com as personagens da grande tela.

Boa parte dessa necessidade de identificação advém do deslocamento físico e cultural da jovem, o qual a própria Tawada vivencia, uma vez que ela, uma japonesa, mora há anos na Alemanha. Esse estranhamento permeia não só a experiência de vida da escritora, como também toda a sua obra.

5 Yoko Tawada

Tawada é japonesa, mas mora na Alemanha desde 1982, quando mudou-se para estudar Germanística em Hamburgo e lá se fixou durante toda sua carreira acadêmica. A autora tem recebido grande destaque não somente no meio acadêmico, como também no meio literário, com sua obra escrita e publicada tanto em alemão como em japonês. Foi convidada como escritora visitante nas universidades de Basel em 2001, de Tours em 2006, de Washington em 2008, de Stanford e Cornell em 2009, da Sorbonne em 2012 e, mais recentemente, em 2015, na Deutsches Haus da Universidade de Nova Iorque com uma cadeira especial do DAAD em poética contemporânea¹. Segundo Gamlin, a escritora japonesa é um dos nomes mais importantes da literatura contemporânea alemã:

Ela é uma extraordinária cidadã do mundo que transita facilmente entre continentes, culturas e línguas, e que, portanto, desenvolveu uma consciência

¹ Informação retirada do site oficial da autora. Disponível em: http://yokotawada.de/?page_id=5. Acesso em 30 jan 2017.

intercultural impressionante exprimida através de um estilo verdadeiramente único.² (Gamlin, 2012, p. 39)

Além de romances, Tawada também escreve poesia, teatro e participa de intervenções artísticas. Isto é, ela transita não somente fisicamente entre diferentes países e continentes, mas também linguística e textualmente, entre idiomas e formas, demonstrando, assim, sua tamanha versatilidade. Tawada ganhou diversos prêmios importantes, como o prêmio Adelbert von Chamisso, da Fundação Robert Bosch, que premia escritores estrangeiros que escrevem em língua alemã, e em 2016 recebeu o prêmio Kleist de literatura alemã.

A escritora possui uma extensa produção, com 23 livros publicados em língua alemã e 26 obras publicadas em língua japonesa³. Algumas delas, tanto em alemão como em japonês, possuem tradução para o sueco, espanhol, francês e inglês, dentre elas o romance *Das Nackte Auge*.

Devido a essa bagagem multicultural, Tawada é questionada em uma sessão na Deutsches Haus da Universidade de Nova York⁴ sobre o local onde ela de fato sente-se em casa. A autora responde que, para ela, sua casa é onde estão ela e as pessoas que ela conhece e com quem compartilha seus interesses. Sobre essa transculturalidade, escreve Kraenzle (2005, p.14) que a escritora ultrapassa a mobilidade apenas virtual, focando seu trabalho na linguagem, pois a transposição de barreiras linguísticas pode significar uma mudança mais radical do que um mero deslocamento físico. Tais deslocamentos são entendidos por Blume (2014, p.70) como uma forte marca da contemporaneidade, que resultam justamente dessa transculturalidade. Segundo a autora (2014, p.68), muito tem se discutido na última década acerca dos conceitos de inter, multi e transculturalidade, sendo este compreendido pelo filósofo Wolfgang Welsch (1999) como uma valorização da interação, da hibridização entre culturas, que se reflete na obra literária de Tawada, uma vez que os processos de tradução cultural são amplamente tematizados pela escritora. Para Gamlin (2012, p.39), Tawada combina em seu trabalho o folclore japonês, a filologia germânica e observações de viagem, transformando-os em uma complexa reflexão sobre o ser intercultural. Gamlin ainda cita Ursula März (März, 2005 *apud* Gamlin, 2012, p.41) que, por sua vez, acredita que Tawada constrói uma espécie de cultura de linguagem (*Sprachkultur*) que proporciona uma mudança

² Tradução nossa: “She is an extraordinary citizen of the world who moves effortlessly between continents, cultures, and languages, and who thus developed an impressive intercultural awareness expressed in truly unique style.” (Gamlin, 2012, p. 39).

³ Informação retirada do site oficial da autora: http://yokotawada.de/?page_id=5 Acesso em 22 ag 2017.

⁴ TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk>> Acesso em: 30 jan 2017.

cultural (*Kulturverwandlung*), não apenas uma mera comparação entre culturas. Para Gamlin (2012, p.42), a autora emprega a língua em um prisma que refrata e modifica a forma com que se cria o significado. Esse prisma pode ser entendido também através da metáfora dos óculos criada pela própria escritora e citada por Blume: “Tawada (1996a, p. 50) fala de um par de óculos japoneses de que ela necessitaria, para enxergar a Europa, muito embora, conforme declara, esses óculos sejam ‘(...) forçosamente fictícios e [tenham] de ser refabricados constantemente’”, isto é, “a visão já não seria mais japonesa, mas sim, traduzida ou reformulada pelo uso da nova língua”. (Blume, 2014, p.65)

Frequentemente ela escreve sobre os símbolos que, a partir de seu olhar oriental, ela encontra no ocidente. Rakussa (2011, p.70) assegura que Tawada utiliza-se dessa percepção de mundo através de símbolos, de desenhos, como ponto de partida para suas reflexões em seus textos literários. Na comunicação na Deutsches Haus, Tawada diz que, ao não compreender os símbolos, começa-se a interpretar os signos da cidade, de modo que eles se transformam em um texto. Ela entende essa leitura como uma chance de olhar para as letras não somente como algo que apresenta uma informação, mas também como uma observação das coisas que se vê, fazendo com que seu cérebro comece a ler o texto que chega até os olhos.

Quando questionada em uma entrevista (Heinrich-Böll-Stiftung 2009, p.83 *apud* Kurita, 2015, p.78) sobre sua opinião a respeito da “literatura de imigrantes” na Alemanha, Tawada afirma não acreditar fazer esse tipo de texto. O que diferencia a escrita de Tawada de outros escritores imigrantes é a grande flexibilidade no seu ponto de vista, fato que possibilita a sua constante mudança de identidade, de perspectiva. Além disso, segundo Kurita (Kurita, 2015, p.79), Tawada não se interessa exatamente pela língua em si, mas sim por esse meio termo entre dois idiomas, o que lhe permite não se caracterizar nem como uma escritora japonesa, nem como uma escritora alemã. Durante a já mencionada sessão na Deutsches Haus, Tawada afirma procurar uma língua que não existe. Segundo ela, há um enorme espaço entre o alemão e o japonês, e é justamente nessa área que ela age.

O renomado diretor de cinema alemão Wim Wenders escreveu o prefácio de um dos livros de Tawada intitulado *Wo Europa Anfängt* (em português, “onde começa a Europa”). Em um trecho do prefácio, o renomado diretor alemão afirma que a escrita de Tawada: “Não se passa em Rotenburgo, em Hamburgo ou em Tóquio. Não se trata de um livro sobre a relação “Europa” versus “Ásia” ou vice-versa. Trata-se, na verdade, de um livro que nos chega de uma terra de ninguém, onde palavras, nomes, sinais não significam mais nada. Um

lugar onde tudo é colocado em questão. Onde as únicas ações que importam são as ligadas à percepção, à assimilação, ao sentimento e à conexão com a experiência em si.”⁵

Todas essas características que tornam a escrita de Tawada tão singular estão claramente presentes em *Das Nackte Auge*, em que ela extrapola os limites da mídia fílmica e literária ao se utilizar das películas para compor a narrativa do romance.

6 Os filmes em *Das Nackte Auge*

6.1. *Repulsion (Repulsa Ao Sexo)*

O filme *Repulsion* (Repulsa ao Sexo) do diretor Roman Polanski foi lançado em 1965 e é o primeiro da chamada trilogia do apartamento, seguido por *O Bebê de Rosemary* e *O Inquilino*. Nele tem-se Carol, interpretada por Catherine Deneuve, uma imigrante belga que vive em Londres com a irmã. Ela trabalha como manicure em um salão de beleza e vê-se obrigada a passar alguns dias sozinha enquanto a irmã viaja com o namorado. É durante esse período que a jovem passa por uma profunda crise de cunho psicológico. A personagem de Deneuve é apresentada como uma jovem que sofre de algum tipo de transtorno psíquico. Ela rói as unhas, mastiga seu cabelo, coça seu braço e limpa superfícies de forma sistemática, em movimentos bruscos e repetitivos. No entanto, nem a irmã, nem as colegas de trabalho são capazes de identificar esse comportamento como um problema de saúde mental.

O olhar de Carol é muito significativo no filme. Ela está quase sempre olhando para o chão ou para algum ponto fixo sem ao menos pestanejar, como se estivesse em outro lugar, pensando em outra coisa. Seu olhar é forte, penetrante, e ao mesmo tempo, distante, triste.

⁵ Tradução nossa: "Its not set in Rothenburg-on-the-Tauber, not in Hamburg or Tokyo. It is not a book about "Europe" versus "Asia" or the other way around. Rather, it is a book that comes to us from a no-man's-land where words, names, signs have no meaning any more,a place where everything is put in question, and where the only actions that count are perceiving, taking in, feeling and relating the experience of it all." (Wenders, 2002, p. XIII in. Bernofsky, 2002)



Figura 1: Cena inicial do filme Repulsion.

O filme começa com um plano detalhe em um de seus olhos, cujo olhar, com o passar dos créditos e o ritmo de uma música com batidas marcantes de um ecoante barulho metálico, torna-se aflitivo. A câmera vai, então, afastando-se e o olhar, antes agitado, torna-se estável, perdido, quase como o de uma pessoa morta. É mostrada uma foto de família em que Carol aparece criança, com o mesmo olhar perdido. Além de evitar o contato visual com as pessoas, a personagem fala baixo, demonstrando sua insegurança, seu medo.



Figura 2: Cena com o retrato de família no filme Repulsion.

O longa é apresentado a partir da perspectiva de Carol. Com isso, o som percebido pela personagem faz-se muito importante na obra. São muitos os momentos em que Carol encontra-se solitária ou perdida em seus pensamentos, acompanhada por um profundo silêncio que, bruscamente, é interrompido por barulhos ou músicas, de modo a evidenciar o clima de tensão. Ruídos do cotidiano, como pingos de água, estalo de móveis, vento ou o próprio barulho da rua, são inseridos como elementos extremamente perturbadores para a personagem. Além disso, também as sombras são caracterizadas como extremamente assustadoras pois, na cabeça de Carol, ali estão escondidos os homens que a perseguem.

Juntamente com o jogo de sombras, a câmera é quase sempre posicionada de baixo para cima, na tentativa de criar uma sensação de amplitude, configurando o apartamento como

um lugar pouco acolhedor, de modo a contribuir para a sensação de solidão da personagem em meio a um cenário macabro.



Figura 3: Cena do corredor no filme Repulsion.

Não só o apartamento, mas também o mundo externo vai se mostrando cada vez mais hostil e indiferente a Carol. Há uma cena com um acidente de trânsito em que todos na rua, devido à curiosidade, estão olhando para o acontecido, exceto Carol, que passa pelo lugar como se absolutamente nada de incomum houvesse.

Dessa forma, Polanski mostra de forma gradativa o desligamento da personagem do mundo real. Ela passa a ter alucinações em que é estuprada por um homem, em que as paredes do apartamento criam mãos que tentam agarrá-la e rachaduras gigantescas abrem-se diante dela. As alucinações acabam fazendo com que Carol, na tentativa de se defender dessa constante ameaça sexual, mate os dois homens que visitam o apartamento, isto é, seu pretendente e o locador do imóvel. O primeiro tem seu corpo submergido em uma banheira após ser golpeado por um castiçal na cabeça, e o segundo ela corta a garganta com uma navalha e coloca o corpo embaixo do sofá revirado.

Além dos corpos, o apartamento encontra-se em estado caótico, com água pelo chão, comida podre pelos cantos, cabo do telefone cortado e Carol, em seu pijama esvoaçante que, a princípio, poderia lhe conferir um ar quase angelical, mas que, na verdade, contribui para sua caracterização de uma pessoa que perdera completamente o controle sobre sua mente. Para demonstrar tal situação, há uma cena em que Carol, em meio a esse cenário arruinado, aparece passando roupa com o ferro desligado da tomada enquanto cantarola uma música.

Ao final do filme, Carol é encontrada deitada embaixo da cama. Seu olhar agora é tão estático que ela parece estar morta. A última cena volta a mostrar a foto de Carol ainda criança com o mesmo olhar perdido, acompanhado pelo barulho de um relógio evidenciando, assim, sua psicopatia.



Figura 4: Cena final do filme *Repulsion*.

Repulsion é o capítulo que abre *Das nackte Auge*. Neste primeiro capítulo tem-se a personagem principal da obra, uma jovem garota vietnamita cujo nome nunca é revelado, sendo escolhida para representar seu país em uma convenção sobre o comunismo na antiga Berlim oriental. O primeiro capítulo do romance narra desde a ida desta jovem à Alemanha oriental, até seu sequestro para o lado ocidental do país e sua então fuga acidental para a capital francesa.

O primeiro parágrafo faz uma clara referência à primeira cena do filme em questão:

Um olho no filme afixado a um corpo inconsciente. Ele nada vê pois a câmera lhe tirou seu poder de visão. O olhar da lente sem nome lambe o chão como um detetive sem gramática. Uma boneca, outra boneca, um bicho de pelúcia, um vaso, cactos, uma televisão, cabos, um cesto, a quina de um sofá, um pedaço de tapete, farelos de biscoitos, cubos de açúcar, um antigo retrato de família. Nele encontra-se uma menina olhando para cima, onde não há nada. Um dos olhos da garota cresce cada vez mais quando é focalizada, fica mais e mais borrado – agora assemelha-se a uma mancha em uma folha de papel. Quem depois poderia dizer que essa mancha uma vez fora um olho? A câmera recua lentamente. Próximo a um sofá revirado, uma escrivaninha encontra-se de ponta-cabeça. Não é possível reconstruir uma história a partir desta paisagem de ruínas. (D.N.A., p.7)⁶

Tal poder da câmera de “roubar” a visão mostrar-se-á durante o romance como o principal processo ao qual a personagem irá submeter-se. O narrador aqui executa uma perfeita descrição da última cena do filme, cujo olhar converge com a cena inicial do longa.

⁶ Tradução nossa: “Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schön die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schrag nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera trifft langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus diese Ruinenlandschaft rekonstruieren.” (D.N.A., p.7)

A personagem, então, revela que essa foi a primeira vez que viu Deneuve, estabelecendo desde aqui um vínculo quase íntimo com as personagens da atriz que, posteriormente, serão apresentadas no romance.

A questão da sedução, tão presente no filme de Polanski, faz-se presente no capítulo quando a jovem afirma que provavelmente fora escolhida para essa viagem por dar uma impressão de ser difícil de se seduzir⁷, resistência semelhante à de Carol. Outro ponto referente à mesma questão, crucial na obra cinematográfica, acontece quando a jovem afirma que tanto os alemães que foram buscá-la no aeroporto, como Jörg, o homem que posteriormente irá raptá-la, olham fixamente para os botões de sua blusa, como se ela, assim como a personagem de Deneuve, despertasse o incontrolável desejo sexual dos outros.

Também depois do sequestro, já em Bochum, ocorre uma referência ao filme: “Não conseguia lembrar-me do que havia ocorrido. Quando acordei, estava deitada em um quadrado de lençol branco.” (D.N.A., p.16)⁸. Também Carol sofre dessa sensação de confusão mental na manhã seguinte aos “estupros”.

A descrição da casa de Jörg, ou melhor, do quarto, recriam os enquadramentos do filme, como se pode perceber nos seguintes trechos: “As esquadrias da janela pareciam estranhamente quadradas” (D.N.A., p.16)⁹ e “a cama era grande demais em relação ao quarto, o que me sentisse confinada.” (D.N.A., p.18)¹⁰

Como já foi dito, um dos grandes elementos do filme é a sombra, onde, na cabeça da personagem, seus agressores escondem-se. Tal característica também é lembrada no romance, bem como a referência à parede com mãos humanas que abusam de Carol:

Normalmente eu não tinha medo de sombras. Mas sentia arrepios quando a sombra de um carro varria a parede do quarto. Depois que a sombra sumisse, era possível perceber a irregularidade da parede melhor do que antes. Ela se assemelhava à uma pele pubescente cheia de pequenas bolhas. Se as espremesse com as minhas unhas, cheiraria a maionese. A parede era perfeitamente quadrada, como a janela e o teto, mas poderia dar a sensação de estar mais quente, como a pele humana.” (D.N.A., p.19)¹¹

⁷ “Além disso, eu provavelmente dava a impressão de que era uma garota difícil de se deixar seduzir.” (D.N.A., p.8). Tradução nossa: “Außerdem machte ich wahrscheinlich bei den Erwachsenen den Eindruck, nicht leicht verführbar zu sein.” (D.N.A., p.8)

⁸ Tradução nossa: “Ich konnte mich gar nicht mehr erinnern, was danach passiert war. Als ich aufwachte, lag ich auf dem Viereck eines weißen Bettuches.” (D.N.A., p.16)

⁹ Tradução nossa: “Die Fensterrahmen wirkten seltsam viereckig.” (D.N.A., p.16)

¹⁰ Tradução nossa: “Das Bett war im Verhältnis zu dem Raum viel zu groß, so dass ich mich eingeeengt fühlte.” (D.N.A., p.18)

¹¹ Tradução nossa: “Normalerweise hatte ich keine Angst vor Schatten. Aber als der Schatten eines Autos die Innenwand des Schlafzimmers streifte, bekam ich Schüttelfrost. Nachdem der Schatten weg war, sah man die Unebenheiten der Wand deutlicher als vorher. Sie sah aus wie eine pubertierende Haut mit unzähligen, winzigen Bläschen. Wenn ich sie mit meinem Fingernägeln zerdrücken würde, würde es nach Mayonnaise riechen. Die

Assim como Carol tem alucinações, a personagem narra um sonho em que ela apresenta uma fala sobre a violência do capitalismo, mas encontra dificuldade em manter a concentração, uma vez que Jörg, por razões desconhecidas, havia transformado-se no travesseiro onde ela encontrava-se sentada. Surgem, então, na plateia os dois alemães que haviam ido buscá-la no aeroporto, que sobem ao palco para esfaquear Jörg, ou seja, o travesseiro, alegando que o mesmo era, na verdade um espião que “(...) queria violentá-la politicamente.” (D.N.A., p.22)¹²

Tal violência é demonstrada quando a personagem afirma que um homem, que supostamente era Jörg, chegava à noite e pulava sobre seu corpo, até que um dia ela o esperou com uma tesoura, uma clara alusão aos homicídios cometidos por Carol:

Antes do homem, cujo nome provavelmente era Jörg, deitar sobre mim na cama à noite, eu segurava prontamente a tesoura contra o meu peito, lâminas fechadas e com a ponta em direção ao céu. No escuro, o homem não podia ver a tesoura. Ele pulou num só impulso sobre mim e a tesoura perfurou sua carne. Eu podia sentir as lâminas perfurando o espaço entre suas costelas. Talvez a ponta já aparecesse nas costas. Seus olhos incharam e estouraram. Então o corpo pesado caiu já sem força ao meu lado. Parecia que, por um momento, a paz reinava no recinto. Paz para o mundo: meu trabalho estava cumprido. De repente senti minhas mãos grudentas. Surpresa, percebi que em condições de baixa luminosidade, o sangue humano pode parecer preto. (D.N.A., p.24)¹³

Como é possível notar, tal descrição muito se assemelha à cena em que Carol assassina o dono do apartamento onde mora. O abuso sexual, tal qual ao longa, passa a ser apresentado de forma onírica, sem que o narrador apresente qualquer distinção entre realidade ou sonho:

A carne das minhas nádegas doía, deviam ser as unhas cravadas de Jörg que ainda ardiavam na minha pele. Seu corpo pesado, que eu não conseguia afastar nem um pouco, me esmagava. Estiquei meu dedo indicador e o enfiei em seu

Wand war genauso vorbildlich viereckig wie das Fenster und die Decke, aber sie könnte sich lauwarm anfühlen wie eine menschliche Haut.” (D.N.A., p.19)

¹² Tradução nossa: “(...) wollte dich politisch vergewaltigen.” (D.N.A., p.22)

¹³ Tradução nossa: “Bevor ein Mann, der wahrscheinlich Jörg hieß, sich nachts auf meinen Körper legte, hielt ich bereits die Schere an meiner Brust, zusammengeklappt und mit der Spitze in Richtung Himmel. In der Dunkelheit konnte der Mann die Schere nicht sehen. Er sprang mit einem Schwung auf mich, und die Schere durchstand sein Fleisch. Ich spürte, wie die Klängen zwischen seinen Rippen nach innen ragten. Vielleicht schaute die Spitze schon aus dem Rücken heraus. Seine Augen schwellen an und platzten. Dann fiel der schwere Körper kraftlos neben mich. Es schien, als würde in dem Raum eine Weile Frieden herrschen. Der Welt den Frieden: die Arbeit war erledigt. Auf einmal merkte ich, dass meine Hände sich klebrig anfühlten. Ich stellte überrascht fest: in einer extrem lichtarmen Umgebung konnte menschliches Blut schwarz aussehen.” (D.N.A., p.24)

olho. Ele deu um pequeno grito, levantou-se e entrou xingando no banheiro. Eu o segui. Ele examinou seu olho vermelho no espelho. Peguei o castiçal de ferro e o golpeei na parte de trás da cabeça. Ele se ajoelhou, devagar como um acordeão contraído, e ficou abaixado. Assoprei dentro de seu ouvido para que ele inflasse como um boneco de plástico. Mal ele se levantou, me deu um chute no peito. Eu caí de costas, bati a parte de trás da cabeça na parede e colapsei. Jörg me pegou pelo tornozelo, levantou-me facilmente no ar e me segurou de cabeça para baixo. Então ele abriu os lábios da minha vulva com seus dedos e a recheou com tudo o que encontrava: a escova de dente, o barbeador elétrico, a garrafinha com colírio e o pente. Somente a tesoura de unha escorregou de suas mãos. Eu a peguei e apunhalei o peito de seu pé. (D.N.A., p.25)¹⁴

No início da citação, pode-se estabelecer uma relação direta com a cena em que Carol golpeia seu pretendente até matá-lo. No entanto, a reação de Jörg apresenta-se completamente discrepante do filme no que diz respeito ao roteiro, e, ao mesmo tempo, parecido na temática do devaneio, já que a personagem não afirma se essa passagem é um sonho ou um relato.

Além dessas claras referências, há ainda uma semelhança entre a situação de confinamento e confusão mental em que a personagem se encontra, tornando difícil, até mesmo para o leitor, o discernimento entre o que a personagem viveu e o que ela devaneou, ponto que irá se desenvolver durante o romance.

Em um jantar com amigos de Jörg, a personagem passa a saber da existência de uma linha de trem que liga Moscou a Paris, cujos trilhos estão a uma pequena distância da casa de Jörg. Ela passa a ouvir o trem durante a madrugada, mas não consegue vê-lo, pois só visita o local durante o dia. Até que numa noite ela decide se dirigir ao lugar e se depara com uma mulher que veste um casaco longo e ornamentos na cabeça que “pareciam extraterrestres”.¹⁵ A personagem descreve-a de uma forma quase paranormal:

Ela era mais velha que eu e tinha algo de extraordinário. Sua presença até mesmo parecia mudar a consistência do ar que a envolvia. A forma clara de seus lábios mantinha-os unidos como frutas mais que maduras, e as duas extremidades às vezes mergulhavam ligeiramente como se estivessem se

¹⁴ Tradução nossa: “Das Fleisch meiner Pobacken schmerzte, es mussten Jörgs Fingernägel sein, die noch in meinem Fleisch brannten. Sein schwerer Körper, den ich nicht einmal ein bisschen zur Seite schieben konnte, zerdrückte mich. Ich streckte meinen Zeigefinger und steckte ihn in sein Auge. Er schrie kurz auf, stand auf und ging schimpfend ins Badezimmer. Ich folge ihm. Er untersuchte sein rotes Auge im Spiegel. Ich nahm den eisernen Kerzenständer in die Hand und schlug ihn auf seinen Hinterkopf. Er kniete sich langsam nieder, wie ein Akkordeon, das sich zusammenzog, und lag zum Schluss quer auf dem Boden. Ich pustete in sein Ohr, um ihn wie eine Gummipuppe aufzublasen. Kaum war er aufgestanden, gab er mir einen Fußtritt gegen die Brust. Ich fiel rückwärts, schlug mit dem Hinterkopf gegen die Wand und brach zusammen. Jörg griff nach meinem Fußgelenk, hob es einfach hoch und hielt mich kopfüber. Dann öffnete er mit den Fingern meine Schamlippen und steckte alles hinein, was er gerade fand: die Zahnbürste, den Rasierapparat, das Fläschchen mit den Augentropfen und den Kamm. Nur die Nagelschere ließ er aus der Hand fallen. Ich schnappte sie und stach damit in seinen Spann.” (D.N.A., p.25)

¹⁵ Tradução nossa: “(...) außerirdisch anmutende Dekorationen.” (D.N.A., p.36)

lembrando de um gosto amargo. A espinha da mulher descrevia uma linha direta de justiça que não dependia de nenhuma lei existente. A cada piscadela, seu corpo se dissolvia por dois segundos em microgrãos coloridos.” (D.N.A., p.36)¹⁶

Neste ponto, o leitor pode questionar se essa mulher seria também uma alucinação de uma manifestação de Deneuve decorrente da obsessão da personagem pela atriz francesa.

A mulher, supostamente, encontrava-se deitada sobre os trilhos e a personagem, incapaz de se comunicar para alertá-la da aproximação do trem, encontra um botão que, ao ser acionado, freia o transporte. Para se esconder das autoridades que aparecem para a investigação do motivo e de quem parara o trem, a jovem embarca em um vagão e encontra Ai Van, uma conterrânea que se mudara para Paris para estudar cinema e lá casou-se com Jean, um advogado francês. O alívio da vietnamita termina quando Ai Van revela que o trem está indo, na verdade, para a capital francesa, e não para Moscou como a garota havia pensado.

O primeiro capítulo da obra, estabelece, portanto, uma clara relação com o filme *Repulsion*, tanto através das descrições que fazem com que o leitor que conhece o longa de Polanski imediatamente rememore cenas específicas do mesmo, como por meio da temática narrativa, já que em ambas as obras, as personagens sentem-se ameaçadas e confinadas.

Outros pontos que posteriormente serão trabalhados no romance também são introduzidos neste primeiro capítulo, como a questão colonizatória, uma vez que a personagem afirma que, apesar de o mapa europeu apresentar pontos cegos¹⁷, ela sabia que a França deveria estar em algum lugar ali, pois havia estudado o país em suas aulas de história: “Esse país foi nosso hóspede por um tempo e, por isso, fazia parte das minhas aulas de história. Meus avós maternos supostamente sabiam falar francês, e minha mãe e algumas de minhas amigas de escola sentiam uma saudade difusa desse país.” (D.N.A., p.13)¹⁸. Além disso, ao saber do real destino do trem, a personagem recorda-se de que, quando pequena, uma tia lhe disse que seu país era parte da França. Tal questão dialoga diretamente com um

¹⁶ Tradução nossa: “Sie war älter als ich und hatte etwas Außerordentliches an sich. Ihre Ausstrahlung schien sogar die Konsistenz der Luft, die sie umgab, zu verändern. Die klare Form ihrer Lippen hielt ihr Fleisch wie überreife Früchte zusammen, die beiden Ende verzogen sich ab und ganz leicht nach unten, als würden sie sich an einen bitteren Geschmack erinnern. Die Wirbelsäule der Frau zeichnete eine gerade Linie der Gerechtigkeit, die von keinem herkömmlichen Gesetz abhängig war. Nach jedem Blinzeln löste sich ihr Körper zwei Sekunden lang in farbige Mikrokörner auf.” (D.N.A., p.36)

¹⁷ Tradução nossa: “(...) aber die europäische Karte in meinem Kopf hatte blinde Flecken.” D.N.A., p.13

¹⁸ Tradução nossa: “Das war ein Land, das eine Zeitlang bei uns zu Gast gewesen war und deshalb im Geschichtsunterricht behandelt wurde. Meine Großeltern mütterlicherseits konnten angeblich französisch sprechen, und meine Mutter und einige meiner Schulfreundinnen hatten eine diffuse Sehnsucht nach diesem Land.” (D.N.A., p.13)

ponto crucial na temática da obra, que é a disputa entre o comunismo e o capitalismo, tanto pelo motivo que levou a jovem à Alemanha, como seu sequestro por um homem que acredita estar proporcionando-lhe liberdade.

Por fim, há a introdução à temática da comunicação através do estranhamento da jovem com a língua alemã quando, por exemplo, ela afirma que Bochum “(...) soava mais como uma tosse do que como o nome de uma cidade”¹⁹ (D.N.A., p.13), que “em um país estrangeiro, até mesmo minha caligrafia parecia questionável.”²⁰ (D.N.A., p.10-11) ou com a dificuldade de comunicação em território estrangeiro, fator determinante dentro desta narrativa literária.

Tais pontos também serão encontrados nos capítulos a seguir e, ao final do romance, constituirão um significado maior para a obra, como será demonstrado ao longo deste texto.

6.2. *The Hunger (Fome De Viver)*

O filme *The Hunger*, traduzido no Brasil como *Fome de Viver*, foi lançado em 1983 e dirigido pelo britânico Tony Scott (1944-2012), que, assim como seu irmão Ridley Scott (1937), é conhecido por suas obras que trabalham o fantástico. O longa é baseado em um livro homônimo, publicado em 1981 pelo escritor norte-americano Whitley Strieber (1945).

Quando lançado, o filme não obteve sucesso, principalmente junto à crítica especializada, que julgou a história simples e a estética do filme muito exagerada. No entanto, essas foram justamente as características que alçaram a película ao *status* de *cult* para o público de hoje.

É interessante apontar que essa obra deu nome a uma série televisiva exibida entre 1997 e 2000 concebida pela produtora dos irmãos Tony e Ridley, a Scott Free Productions. A série continha episódios individuais com pequenas histórias de temática gótica, sempre introduzidas por um apresentador, sendo David Bowie (1947-2016), que atuou no filme em questão, o *host* da segunda temporada.

O filme começa com uma cena em uma danceteria, um cenário noturno repleto de sombras, fumaça e luzes *neon*. Há a figura de Peter Murphy (1957), vocalista da banda de *postpunk* Bauhaus, cantando a música *Bela Lugosi's Dead* atrás de uma espécie de grade. As

¹⁹ Tradução nossa: “Er klang eher wie ein Husten und nicht wie ein Stadtname.“ (D.N.A., p.13)

²⁰ Tradução nossa: “In einem fernen Land sah die eigene Handschrift ungläubwürdig aus.” (D.N.A., p.11)

guitarras da música soam agudas, como se gritassem. Há então os vampiros Miriam e John, interpretados por Catherine Deneuve (1943) e David Bowie, fumando enquanto escolhem suas próximas vítimas. Ao fundo há a música que repete a palavra *undead*, ou seja, morto-vivo, referindo-se à presença dos dois vampiros. Esse cenário da danceteria é intercalado por uma tomada de um carro atravessando uma ponte na cidade de Nova Iorque ao som de batimentos cardíacos que se intensificam à medida em que as cenas são contrapostas.

O carro chega ao seu destino. O casal de vampiros volta para casa com duas “presas” que foram seduzidas na festa. O primeiro enquadramento dentro da casa mostra um armário repleto de bebidas, como se sugerisse que essas seriam o acompanhamento do prato principal que acabara de chegar. As cenas que se seguem são acompanhadas de sons artificiais de sintetizadores e batidas pesadas. A jovem dança para John em frente a uma luz projetada na parede da sala, como se estivesse dentro de uma tela de cinema. Ele a conduz à cozinha, enquanto Miriam fica na sala com o jovem escolhido por ela. Há então uma montagem que, novamente, intercala cenas dos vampiros seduzindo, matando e se alimentando de suas vítimas, e de um macaco atacando outro primata de forma extremamente violenta dentro da jaula em um laboratório. Assim como o casal ataca suas jovens vítimas, o macaco ataca seu companheiro. O desfecho dessa sequência dá-se com a imagem de sangue escorrendo pelo ralo.

Em contraposição à violência da última cena, vê-se a tranquilidade evidenciada pelo céu rosado da cidade de Nova Iorque ao som de *Piano Trio No2, in E flat major, op. 100* de Franz Schubert (1797 – 1828). Surge então Sarah, interpretada por Susan Sarandon (1946), a cientista, fumando enquanto assiste ao vídeo do ataque do macaco. Ela transparece um semblante sério, parecendo bastante preocupada com a situação inusitada.

Na sequência, o casal vampiro queima os corpos das vítimas embrulhados em sacos plásticos pretos dentro de um grande forno. O rosto de um dos jovens é contornado pelo saco enquanto o corpo é consumido pelas chamas, que são refletidas no plástico. Em seguida, há uma cena de amor entre o casal no banho. O fogo da fornalha é substituído pela água quente que sai do chuveiro enquanto os corpos se acariciam. John diz a Miriam: *forever and ever*, ou seja, para todo o sempre. Ambos aparecem dormindo em uma cama com dossel. O vento agita o véu claro do dossel e as cortinas do recinto, mas John parece não conseguir adormecer devido a alguma preocupação. Ele levanta-se e acende um cigarro na janela, envolto nas cortinas esvoaçantes enquanto se lembra do que parece ter sido o “casamento” do casal. Ambos vestem roupas de época e trocam votos em um recinto bastante semelhante ao sótão da casa, que será mostrado mais à frente.

Miriam assiste a uma entrevista com a cientista Sarah na televisão da sala. O lugar é escuro e cheio de sombras, o que permite o contraste com o brilho do piano e do mármore que reveste a elegante residência. A cientista fala sobre uma doença que acelera o relógio biológico. Miriam mostra-se atraída pela cientista e, como em um gesto de sedução, passa a mão no cabelo. Sarah fala sobre o lançamento de seu novo livro intitulado “Sono e Longevidade”.

Interessada, seja pelo conteúdo ou pela aparência da mulher, Miriam vai a uma livraria para adquirir o livro da cientista e observa-a atentamente durante a sessão de autógrafos. A vampira decide ir ao hospital onde fica o laboratório de pesquisa de Sarah para pedir mais informações sobre a relação entre tipo sanguíneo e envelhecimento.

Enquanto isso, John encontra-se em casa. Ele passa a mão no cabelo e percebe que o mesmo está caindo. Miriam volta do laboratório e é confrontada por John. Ele pergunta sobre o processo de envelhecimento e morte de seus outros parceiros. É nesse momento que o espectador compreende que John foi transformado em vampiro por Miriam na promessa de uma vida eterna. O homem questiona se há outro parceiro para substituí-lo quando ele se for, mas ela responde assertivamente que isso não irá se repetir. Fica evidenciado, portanto, a preocupação do casal em relação ao envelhecimento e à possível morte.

John vai à procura de Sarah no hospital. A cientista o faz esperar na tentativa de que ele desista da ideia e, após uma longa espera, vá embora. No entanto, durante esse tempo o então jovem vampiro torna-se um velho homem. Assim como no início do filme, há uma montagem com cenas de John e do macaco que Sarah observa, ambos envelhecendo rapidamente. John é tomado por rugas e seu cabelo, antes loiro, torna-se escasso e branco. Já o macaco aparece em avançado processo de decomposição. Um dos cientistas assiste à cena maravilhado e declara que a pesquisa do grupo fala agora do segredo da vida e da morte. John desiste da espera e dirige-se ao banheiro, onde vê um jovem trocando de roupa e, na tentativa de beber sangue para rejuvenescer, sente-se tentado em atacá-lo. Ouve-se o som de batidas do coração. No entanto, ele é interrompido por outras pessoas que entram no banheiro. Ele dirige-se ao elevador, que encontra-se cheio de enfermeiras com o colo desnudo. Mais uma vez, o vampiro é tentado enquanto o som do batimento cardíaco aumenta ainda mais. Na saída do lugar ele encontra com Sarah, que se mostra estarrecida com o estado do homem. Já fora do hospital, ele tenta atacar um jovem patinador que dança ao som de *Funtime*, composição do próprio Bowie em parceria com Iggy Pop (1947). Contudo, a tentativa é frustrada, pois ele não tem mais força para atacar ninguém com sua pequena faca. Já em casa, o velho atende a campainha. Uma garotinha que tem aula de música com o casal está na porta à procura de

Miriam. Ele tenta convencê-la a ir embora, mas acaba abrindo a porta e apresentando-se como um amigo do casal. John pede que a garota toque algo no violino e ataca-a. No entanto, o sangue, apesar de bastante jovem, não consegue reverter o processo de envelhecimento do vampiro.



Figura 5: Cena do envelhecimento de John no filme The Hunger.

Quando Miriam volta à casa, percebe o que aconteceu ao ver John com a aparência ainda mais velha. Ela carrega o corpo da garota para ser queimado. John segue-a e suplica que ela o mate. Ele cai e não consegue mais levantar-se. Miriam carrega-o no colo e o conduz através de um elevador, corredores estreitos e escadas até o que parece ser o sótão da casa, um recinto escuro, repleto de pombas brancas, cortinas claras semitransparentes, caixas de madeira e uma claraboia por onde entra a luz da lua. Ela puxa uma dessas grandes caixas que se revelam, na verdade, caixões. Miriam deita John dentro do caixão e coloca-o ao lado dos outros, onde estão seus antigos parceiros mortos.

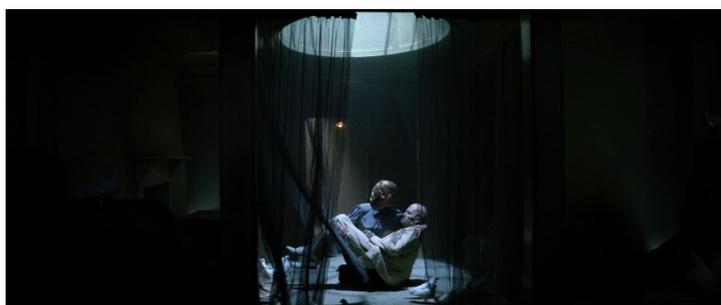


Figura 6: Cena da morte de John no filme The Hunger.

Após a despedida do casal, Sarah aparece procurando por John. Ela admira a decoração clássica da sala, dotada de bustos, espelhos, mármore e um grande piano negro. Sarah elogia o colar de Miriam, sem saber que se trata da faca que mata as vítimas da vampira. Ela explica que esse é um artefato egípcio que simboliza a vida eterna, isto é, a faca

que mata humanos para alimentar a imortalidade dos vampiros. Enquanto Sarah toma chá, Miram toca *The Flower Duet* de Léo Delibes (1836-1891) no piano e conta que a música fala sobre o amor entre duas mulheres. A cena de amor entre as duas começa quando Sarah derruba chá na própria blusa e vê-se forçada a trocá-la. A música toma conta da cena e as duas passam do contato de pele na sala da casa, para a cama do quarto, onde encontram-se envoltas pelo lençol e pelo véu do dossel que balança, assim como as cortinas que voam com o vento. Todos os movimentos da cena são delicados e acompanhados da música clássica. Há uma tomada que mostra a cama sob um ângulo aéreo, como se fosse um palco. O lençol branco parece ser substituído por um chão iluminado de uma luz branca, o que confere contorno e destaque aos corpos das mulheres. Miriam morde o braço de Sarah em um misto de dor e prazer. A sequência termina com o sangue escorrendo pelo braço da cientista. Há um corte brusco para um prato com um pedaço de carne malpassada sendo partida ao meio. Trata-se da comida de Sarah, que se encontra agora em um restaurante com o namorado, que também é cientista.



Figura 7: Cena com sangue escorrendo no braço de Sarah do filme The Hunger.



Figura 8: Cena com o prato de carne malpassada no filme The Hunger.

Ele questiona o motivo por ela ter pedido carne malpassada e a origem do colar novo que ela carrega no peito. Sarah explica que foi um presente de Miriam e justifica com o fato de que a mulher é europeia, educada e, por isso, a presenteou nesse primeiro encontro. A

conversa entre o casal é cortada por cenas de uma mulher parecida com Miriam nadando nua em uma piscina. Sarah parece devanear essa cena enquanto conversa com o namorado. Ao final da sequência, vê-se que ao lado da mesa há um vidro de onde é possível ver garotas nadando em uma piscina, mas, diferentemente do pensamento de Sarah, elas estão todas vestindo trajes de banho.

O mal-estar de Sarah que começou no jantar não melhorou e, por isso, ela tem seu sangue extraído e examinado pelos colegas de trabalho. Todos surpreendem-se ao verem que o sangue analisado não é identificado como sangue humano.



Figura 9: Cena no laboratório no filme The Hunger.

A cientista suspeita que Miriam tenha, de alguma maneira, interferido no seu corpo e vai procurar a vampira. Miriam, então, revela que deu vida eterna a Sarah, pois o sangue que corre em suas veias agora é, na verdade, o seu próprio sangue e que, portanto, a cientista pertence a ela. Sarah nega sua submissão à vampira, mas Miriam diz confiante que ela logo precisará de sua ajuda, pois em breve sentirá necessidade de se alimentar e somente ela pode ensiná-la como fazê-lo. Sarah sai completamente desorientada pelas ruas e acaba voltando para a casa de Miriam, que promete trazer alguém para saciar sua fome. Miriam aparece em seguida com um rapaz que é morto por ela. A vampira chama a cientista, que se encontra no andar superior da casa. Sarah vê Miriam coberta de sangue sobre o corpo do jovem que acabara de ser morto.

O cientista vai à casa de Miriam em busca de sua namorada. Ele é conduzido até o quarto onde Sarah encontra-se e a mulher acaba caindo na tentação e matando o próprio namorado. Durante o ataque, um vento forte balança as cortinas e o lustre, enquanto um homem egípcio mata e alimenta-se de outro sujeito naquele mesmo cenário, simbolizando o exato momento do nascimento de um novo vampiro.

Miriam aparece tocando piano calmamente na sala enquanto é questionada por Sarah sobre o acontecido. A vampira afirma que não há mais volta, que Sarah irá esquecer o que ela

foi e que isso durará *forever and ever*, ou seja, para todo o sempre. As duas se abraçam e, inesperadamente, Sarah suicida-se com a própria faca. O choro de Miriam mistura-se ao som agudo dos sintetizadores. A vampira conduz o corpo da cientista ao sótão. Diferentemente de quando sepultou John, Miriam mostra um semblante pesado, evidenciado pelo cabelo despenteado e a boca ensanguentada. Quando chega ao recinto, as cortinas, que agora estão escuras, voam com o vento forte e o cenário move-se. As pombas voam agitadas. Há o levante de todos os mortos que ali se encontram. A vampira desespera-se quando vê os corpos de seus antigos amantes em decomposição indo atrás dela e grita que ama a todos. Ela tenta fugir, mas acaba caindo no vão da escada. Gritos ainda mais agudos ecoam. Miriam debate-se no chão enquanto envelhece subitamente e, por fim, todos os corpos se decompõem.

A voz de um investigador surge na casa, que agora encontra-se completamente vazia. Um corretor de imóveis aparece e explica ao investigador que o imóvel está sendo vendido e que o dinheiro será repassado para um centro de pesquisa.

O filme termina com uma cena em que Sarah aparece viva e morando em um apartamento com o mesmo tipo de decoração e iluminação da casa nova-iorquina, vestida com o estilo clássico e sofisticado de Miriam. Duas pessoas estão com ela: uma jovem de cabelos longos loira, parecida com Miriam, e um rapaz. Sarah aprecia a vista de uma cidade que parece ser Londres. É possível identificar a Catedral de St. Paul e o rio Tâmis ao fundo. A câmera vai afastando-se da varanda e revelando a paisagem da cidade sob uma luz que mistura tons de rosa e lilás no céu, enquanto se ouve a voz desesperada de Miriam gritando o nome de Sarah ao fundo.



Figura 10: Cena final do filme *The Hunger*.

A partir dessa descrição do filme, é possível identificar algumas de suas características mais marcantes, como: a iluminação que contrasta o claro e o escuro; a presença constante de fumaça, cortinas e espelhos nos ambientes; o som marcado por sintetizadores, timbres agudos e batidas fortes, que se opõem à música clássica que faz parte da trilha.

A temática do filme possibilita ao espectador reflexões acerca do capitalismo, do consumo, que é justamente um dos pontos abordador por Tawada no romance ao deparar-se com a questão colonialista da Europa na Ásia. Trata-se do quarto capítulo da obra, em que a vietnamita encontra-se hospedada na casa de Ai Van e Jean. Logo no primeiro parágrafo, é possível identificar elementos que remetem ao filme, como em:

Jean estava tomando suco de tomate. Ai Van foi ao banheiro e não retornou imediatamente. Talvez Jean tenha dito que o suco estava gostoso. Eu estava fascinada pelas costas pálidas e secas de sua mão que, devido a uma certa incidência de luz, parecia quase transparente. Meus dedos voaram sobre a xícara da esposa ausente para acariciar aquela pele envelhecida e, em seguida, beliscá-la com força. Jean gritou, pegou meus dedos e os mordeu. Eu gritei. “O que é isso?” Ai Vai saiu do banheiro, eu escondi minha mão doída atrás das costas, levantei-me e inspecionei meu olho direito no espelho, como se tivesse encontrado um inseto ali. (D.N.A., p. 74)²¹

O suco de tomate, que remete ao sangue; o fascínio pela pele; a descrição da luz, da transparência; os dedos que voam; a pele envelhecida e a mordida. Tudo isso já possibilita ao leitor que conhece o filme uma leitura que, certamente, estará influenciada pela narrativa fílmica.

A questão da comunicação, ou a falta dela em um meio estranho, é evidenciada na sequência, quando a jovem afirma que pessoas tentavam abordá-la nos cinemas:

Geralmente ia ao cinema pois não havia outro lugar onde pudesse ir. Às vezes nos cinemas homens falavam comigo. Eu respondia a eles com uma palavra que não pertencia a nenhum idioma e me afastava. Essa palavra deveria significar “Eu não sei falar”. Era um único substantivo, que significava “um sujeito sem idioma”; ou era um verbo que poderia ser usado apenas na primeira pessoa do singular e que significava “não falar”. (D.N.A., p. 74)²²

²¹ Tradução nossa: “Jean trank gerade Tomatensaft. Ai Van ging ins Badezimmer und kam nicht sofort wieder. Es schmecke gut, hatte Jean vielleicht gesagt, und ich war fasziniert von der blassen, trocknen Haut seines Handrückens, die wegen eines bestimmten Lichtverhältnisses fast durchsichtig aussah. Meine Finger flogen über die Tasse der abwesenden Ehefrau zu der alten Haut, streichelten sie und kniffen sie kräftig. Jean schrie und nahm meine Finger, zog sie zu sich und biss hinein. Ich schrie. „Was ist los?“ Ai Van sprang aus dem Badezimmer, ich versteckte meine schmerzende Hand hinter dem Rücken, stand auf und prüfte mein rechtes Auge im Spiegel, als hätte ich dort ein Insekt gefunden.” (D.N.A., p.74)

²² Tradução nossa: “(...) und zwar meistens ins Kino, weil ich sonst keinen Ort kannte, wo ich hingehen konnte. In den Kinos gab es manchmal Männer, die mich ansprachen. Ich sagte ein Wort, das es in keiner Sprach gab, und ging weg. Dieses eine Wort sollte „Ich kann nicht sprechen“ bedeuten. Es war ein einzelnes Substantiv, das „ein sprachloses Subjekt“ bedeutete; oder es war ein Verb, das nur in der ersten Person Singular benutzt werden konnte und „nicht sprechen“ bedeutete.” (D.N.A., p.74)

Ainda na tentativa de estabelecer comunicação com o único elemento significativo para a personagem, a jovem procura decifrar uma entrevista com Deneuve em que as palavras impressas, assim como os fotogramas em películas, ganham vida e movimento:

De vez em quando eu folheava o dicionário que Ai Van havia me dado para continuar a traduzir o texto da revista "Ecran". O trecho do diálogo parecia ser uma entrevista com você. As letras rastejavam para fora do papel, levantavam-se e assumiam a Sua voz. Mas todas as vezes em que Ai Van entrava no meu quarto, as palavras rapidamente recuavam para o dicionário e eu me sentia abandonada." (D.N.A., p. 74-75)²³

A partir desse ponto, o capítulo passa a estabelecer uma relação temática com *The Hunger*. Ai Van e a personagem conversam sobre como a jovem poderia começar a trabalhar em Paris. Ai Van sugere que ela procure emprego em cafês, mas a jovem se mostra completamente contra essa forma de subserviência:

Ter um criado em casa para lhe servir a comida é uma herança aristocrática e colonialista. É simplesmente ridículo quando o cliente dá uma mísera gorjeta apenas para desempenhar o papel dessa classe extinta." "Mas o autosserviço só existe em restaurantes baratos de comida rápida e nas cantinas universitárias." "Os restaurantes mais caros também deveriam implantar o autosserviço, aí as pessoas talvez compreendessem." "Se não houvesse mais garçonetes, muitas pessoas ficariam desempregadas." "Existem muitos outros trabalhos úteis. Eles só não são oferecidos. (D.N.A, p.75)²⁴

Há, portanto, um primeiro momento em que a questão do trabalho é colocada em xeque. A discussão continua e a vietnamita chega à curiosa conclusão de que ela gostaria de trabalhar como faxineira na casa de estrelas do cinema, pois assim teria contato com tudo aquilo que essas pessoas consomem e descartam, sendo capaz de compreendê-las melhor:

Eu havia ouvido que grandes celebridades, quando jovens, trabalharam limpando casas e lojas dos outros. Quando se limpa, pode-se ver o que a maioria das pessoas consomem ou jogam fora. Com isso, é possível se ter um panorama da economia do país. Todos deveriam começar a carreira como faxineira. Eu não me lembrava se esse pensamento era de Confúcio,

²³ Tradução nossa: "Manchmal blätterte ich in dem Wörterbuch, das Ai Van mir gegeben hatte, um den Text in „ecran" weiter zu übersetzen. Das Dialogstück schien ein Interview mit Ihnen zu sein. Die Buchstaben krochen aus dem Papier, standen auf und wurden von Ihrer Stimme übernommen. Aber jedes Mal, wenn Ai Van in mein Zimmer kam, zogen die Wörter sich schnell zurück des Wörterbuches, und ich fühlte mich verlassen." (D.N.A., p. 74-75)

²⁴ Tradução nossa: "Das waren doch Adlige und Kolonialherren, die ihre Diener zu Hause hatten und sich das Essen servieren ließen. Es ist einfach lächerlich, wenn die Kunden ein mickriges Trinkgeld zahlen, damit sie die Rolle der ausgestorbenen Klasse spielen können." „Aber Selbstbedienung gibt es nur in billigen Schnellrestaurants und in der Mensa." „Die teuren Restaurants sollten auch die Selbstbedienung einführen, damit man sie zu schätzen lernt." „Wenn es keine Kellnerinnen mehr geben würde, würden viele Leute arbeitslos werden." „Es gibt viele andere sinnvolle Arbeiten. Sie werden nur nicht angeboten." (D.N.A., p. 75)

Ho Chi Minh ou de alguma outra pessoa. Em todo caso, ele me pareceu bastante plausível. “O que eu realmente gostaria de fazer é limpar as casas das artistas de cinema.” (D.N.A., p. 75-76)²⁵

No entanto, Ai Van lembra a personagem que não se pode escolher o emprego quando o sujeito, além de ser ilegal no país, não domina o idioma local. Essa situação de subordinação continua sendo abordada durante o capítulo, posto que a personagem acaba aceitando um “trabalho” como cobaia em uma indústria.

A jovem visita a indústria e encontra a médica responsável, Doutora Lee, descrita como uma chinesa que nunca havia estado na China, mas já havia trabalhado em Hanói e Bangkok antes de ir para a França. É interessante notar como a especialidade médica de Lee passa de um tipo de intervenção cirúrgica com um propósito maior para um tipo de atividade que apenas visa a estética, a aparência e, provavelmente, o lucro da indústria:

Ela trabalhou primeiramente com operações plásticas em acidentados e vítimas de guerras. Ficou particularmente conhecida por seu método sofisticado de encobrir cicatrizes no rosto. Depois ela começou a fazer cirurgias plásticas mais gerais, bem como vender ervas medicinais e desenvolver produtos para repelir mosquitos e baratas. Ela também estava desenvolvendo uma linha de cosméticos e pílulas de emagrecimento que depois queria vender. Minha tarefa era colocar minha pele à disposição para experiências. (D.N.A., p.77)²⁶

Desse modo, percebe-se uma situação de sujeição da personagem, que se submete a esse tipo de intervenção, mesmo sabendo que isso pode feri-la. A Doutora Lee marca com um batom a área onde pomadas serão testadas na parte interna do braço direito da personagem, o que pode aproximar-se da imagem de um beijo ou uma mordida da vampira Miriam. A pele da região é descrita como macia e sensível, características que certamente atrairiam os vampiros do filme.

As semelhanças com a obra cinematográfica se reafirmam quando a personagem retorna à clínica dois dias depois e tem de fazer uma raspagem da área testada na pele, já que

²⁵ Tradução nossa: “Ich hatte gehört, dass die größten Persönlichkeiten in jungen Jahren fremde Wohnungen und Geschäfte geputzt hatten. Wenn man putzt, sieht man, was die meisten Menschen konsumieren oder wegwerfen. Somit gewinnt man einen Überblick über die Volkswirtschaft. Man sollte immer als Putzfrau seine Karriere beginnen. Ich hatte vergessen, ob diese Weisheit von Konfuzius oder von Ho Chi Minh oder von jemand anderem stammte. Sie kam mir auf jeden Fall plausibel vor. „Am liebsten möchte ich die Häuser der Filmschauspielerinnen putzen.” (D.N.A., p. 75-76)

²⁶ Tradução nossa: “Sie habe sich zuerst mit Schönheitsoperationen für Unfall- und Kriegsoffer beschäftigt, besonders bekannt wurde sie durch ihre raffinierte Methode, Narben auf dem Gesicht zu vertuschen. Dann habe sie zusätzliche Aufträge für allgemeine Schönheitsoperationen angenommen, habe nebenbei angefangen, Heilkräuter zu verkaufen und Mittel gegen Mücken und Küchenschaben zu entwickeln. Jetzt produziere sie auch Kosmetik und Diätmittel, die sie später verkaufen wolle. Meine Aufgabe sei meine Haut für Experimente zur Verfügung zu stellen.” (D.N.A., p. 77)

a mesma apresentou reação. Doutora Lee examina a pele avermelhada em seu microscópio. Essa passagem se aproxima do ambiente do laboratório de Sarah e das pesquisas dos cientistas que analisam amostras de sangue dos macacos. Além disso, a clínica é descrita como um lugar que “empregava diversas mulheres, de quem só conheci as costas.”²⁷, referindo-se à forte presença feminina na obra cinematográfica.

O sangue da personagem se faz presente quando a Doutora extrai um “cilindro grosso cheio de sangue”²⁸ para exame e pede que ela se alimente de espinafre e miúdos até a próxima visita à clínica. Depois desse retorno, a personagem sai pela primeira vez do trabalho e vai ao cinema com seu próprio dinheiro.

A jovem vietnamita descreve, então, a cena em que John espera pelo atendimento de Sarah no hospital, alegando que a descoloração da pele, as inúmeras rugas, a queda do cabelo e os lábios murchos são unicamente resultado desse longo aguardo. É curioso notar a percepção ingênua da personagem que, facilmente, relaciona-se com o que está vendo na grande tela:

Essas coisas poderiam acontecer durante uma breve espera. O tipo de breve espera completamente normal que eu enfrentava constantemente: até que o farol ficasse verde, até o próximo metrô chegar à estação ou na fila de ingressos do cinema. Todos os dias, sempre breve, mas centenas de vezes, eu tinha de esperar por alguma coisa. Nesse pequeno espaço de tempo o corpo poderia se transformar, entrando em um buraco no tempo e avançando cem anos. Meu estoque de sangue em algum momento certamente acabaria, assim como todos os filmes acabam. Mesmo comendo carne malpassada de animais, tomando suco de tomate, comendo sopa de beterraba vermelho-viva ou mordendo romãs, não poderia evitar que o sangue ficasse cada vez mais fino. (D.N.A., p.78)²⁹

Mesmo fazendo esse tipo de comentário, a personagem ainda parece distinguir a realidade da ficção, pois descreve Miriam como uma personagem de Deneuve que está acompanhada de um outro sujeito que se assemelha a um *rock star*, e que, de fato, o é: “Você se chamava Miriam neste filme. Miriam é uma vampira. Seu parceiro é um vampiro maquiado com um ar barroco que como uma estrela do rock pisca com os cílios grossos.” (D.N.A., p.

²⁷ Tradução nossa: “In der Klinik arbeiteten mehrere Frauen, von denen ich nur die Rücken kennenlernte.” (D.N.A., p. 78)

²⁸ Tradução nossa: “Sie nahm mir einen dicken Glaszylinder voller Blut ab.” (D.N.A., p. 77)

²⁹ Tradução nossa: “All das könnte innerhalb einer kurzen Wartezeit passieren. Eine ganz normale, kurze Wartezeit, wie ich sie auch immer wieder erlebte; bis die Ampel grün wurde; bis die nächste Metro kam; bis ich an der Kasse des Kinos drankam. Jeden Tag, immer nur ganz kurz, aber hundertmal wartete ich auf etwas. In diesen kleinsten Zeiträumen könnte sich der Körper verwandeln, indem er durch ein Loch in der Zeit hundert Jahre weiterrutschte. Mein Blutvorrat würde mit Sicherheit irgendwann zu Ende gehen, genau wie jeder Film irgendwann endet. Man aß halbbrohes Tierfleisch, trank Tomatensaft, aß knallroten Borschtsch biss in Granatäpfel, aber keiner konnte verhindern, dass das Blut immer dünner wurde.” (D.N.A., p.78)

78)³⁰ O leitor que conhece a obra de Tony Scott, sabe que a personagem está se referindo ao compositor David Bowie, cuja produção estética é uma de suas marcas mais conhecidas e respeitadas, o que confere ao texto um tom quase cômico. Ainda aludindo ao artista britânico, a personagem descreve o cenário da despedida de Miriam e John como um palco, que, novamente, dialoga diretamente com o mundo do leitor da obra: “Seu caixão foi colocado pelas mãos de Miriam no palco, onde não acontecerá mais nenhum concerto de rock.” (D.N.A., p. 78)³¹

Já a cena de amor entre as duas mulheres é entendida pela cientista como um confronto entre a ciência, isto é, o racional e o sobrenatural: “Em frente à ciência desnuda, encontra-se soberana a mestre do clã dos sugadores de sangue: Miriam. (...) Miriam beija a ciência no seu ponto fraco.” (D.N.A., p. 79)³². O personagem também se insere na cena quando afirma: “Enquanto eu, a frequentadora do cinema, sonho anestesiada, a bióloga adormece com semblante de apaixonada” (D.N.A., p.79)³³.

Novamente, a questão da alimentação é introduzida no momento em que a personagem conta a Ai Van sobre a recomendação da clínica. A jovem afirma nunca ter se queixado da comida da dona da casa, pois sabia que ela não gostava de ouvir tais considerações, frequentemente feitas pelo marido francês. As conterrâneas conversam sobre a alimentação mais adequada para quem doa grande quantia de sangue. Ai Van sugere sangue de tartaruga ou de cobra, típico em seu país de origem. No entanto, esse tipo de iguaria não pode ser facilmente encontrada nas ruas da capital parisiense, ironicamente conhecida internacionalmente como a capital gastronômica. Mais uma vez, a questão da identificação ressurge, quando Ai Van sugere que a jovem coma *foie gras* e ela, por sua vez, afirma nunca ter sequer ouvido falar do prato, o que evidencia seu distanciamento da cultura local. A alimentação manifesta-se novamente neste capítulo quando a personagem declara que, além de nunca ter ido a um restaurante em Paris, nunca havia prestado atenção aos menus expostos do lado de fora dos estabelecimentos, porque sabia que ali não encontraria o nome de Deneuve. (D.N.A., p. 81)

A jovem parece estar preocupada com o sangue que é extraído na clínica, mas Ai Van tenta tranquilizá-la, afirmando que esse procedimento pode ser benéfico pois, ao se livrar do

³⁰ Tradução nossa: “Miriam heißen Sie in diesem Film. Miriam ist ein Vampir. Ihr Partner, ein barockartig geschminkter Vampir, der wie ein Rockstar mit seinen dichten Wimpern zwinkert (...)” (D.N.A., p. 78)

³¹ Tradução nossa: “Sein Sarg wird von Miriams Händen auf die Bühne gestellt, auf der kein Rockkonzert mehr stattfinden wird.” (D.N.A., p.78)

³² Tradução nossa: “Der nackten Naturwissenschaft gegenüber steht souverän Miriam, die Meisterin aus der blutsaugenden Sippe. (...) küsst Miriam auf die schwache Stelle der Wissenschaft.” (D.N.A., p. 79)

sangue antigo, o envelhecimento é atrasado, processo que está diretamente relacionado à doença dos amantes de Miriam.

O tom de deleite frente à saciedade de um instinto incontrolável, bem como o menosprezo pela vida alheia, ambos presentes no filme, são evidenciados no romance quando a personagem descreve o momento do filme em que Miriam chega à casa com um jovem que conquistou na discoteca: “Ele é consumido e jogado fora. Um lanchinho para Miriam” (D.N.A., p.80)³⁴, diferentemente de Sarah, que é, segundo a personagem, uma parceira escolhida para se tornar uma vampira. É nesse momento que a questão do trabalho é novamente lembrada e, mais uma vez, a jovem vietnamita associa-se aos personagens do filme: “Depois da cerimônia não haverá mais uma pesquisadora da natureza, mas um vampiro. Será que ela terá problemas para se ajustar à nova profissão?” (D.N.A., p. 80)³⁵

Em seguida, a personagem retoma outro papel vivido por Deneuve: Carol, do filme *Repulsion*³⁶, que abre o romance de Tawada. Nesse trecho, ela descreve uma cena em que Carol, já perturbada por seus pensamentos obsessivos, acaba ferindo uma cliente:

Até mesmo quando nova, quando se chamava Carol e trabalhava em um salão de beleza, você estava começando a treinar para sua próxima profissão. Carol limpa as unhas de mulheres elegantes. Um close-up mostrando a superfície pálida da pele dessa mulher revela pelos finos e gotas de suor. Carol está distraída com pensamentos sobre o homem na sombra da noite passada. A tesoura de unha escorrega de sua mão para o sonho de morte, para dentro da carne da mulher. A bocarra repleta de dentes formidáveis da mulher que grita preenche a tela, sangue espesso escorre de lá, brilhante e negro. (D.N.A., p.81)³⁷

A personagem procura estabelecer uma lógica na linha cronológica das personagens de Catherine Deneuve, de modo a intensificar a importância do trabalho que ela própria, agora como empregada, passa a valorizar mais:

³³ Tradução nossa: “Während ich, die Kinobesucherin, wie betäubt träume, während die Naturwissenschaftlerin wie verliebt einschläft.” (D.N.A., p. 79)

³⁴ Tradução nossa: “Er wird konsumiert und weggeworfen. Ein Snack für Miriam.” (D.N.A., p. 80)

³⁵ Tradução nossa: “Nach der Zeremonie wird sie keine Erforscherin der Natur mehr sein, sondern ein Vampir. Fällt ihr der Berufswechsel schwer?” (D.N.A., p. 80)

³⁶ *Repulsion*. Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).

³⁷ Tradução nossa: “In einem Schönheitssalon übten Sie schon als junge Frau mit Namen Carol Ihren zukünftigen Beruf. Carol säuberte die Fingernagel einer vornehmen Dame. Die Großaufnahme von der blassen Hautoberfläche der Dame zeigte dünne Körperhaare und Schweißtropfen. Carols Gedanken waren abgelenkt von dem Schattenmann aus der letzten Nacht. Ihre Nagelschere rutschte aus der Hand und in den tödlichen Traum hinein, sie rutschte ins Fleisch der Dame. Das Maul der schreienden Dame mit den gewaltigen Zähnen bedeckte die Leinwand, dickflüssiges Blut rann heraus und glänzte schwarz.” (D.N.A., p.81)

Desde quando comecei a trabalhar na clínica, passei a andar sempre bem no meio da calçada. Eu não andava mais com a cabeça baixa e minhas mãos pararam de procurar por um corrimão invisível no ar. Eu não tinha mais motivos para me sentir culpada. Eu trabalhava. Eu era uma trabalhadora. Eu não era mais um ninguém. (D.N.A., p.82)³⁸

Segundo a jovem vietnamita, quem não trabalha chama atenção dos outros, pois não está de acordo com o que é aceito como “normal” na sociedade. Sendo assim, Miriam dava aula de música apenas para não levantar suspeita, já que seu “(...) alimento não custava dinheiro, mas sim sangue e carne.” (D.N.A., p.82)³⁹ Com isso, a personagem chega à curiosa e irônica conclusão de que essa é a justificativa pelas pessoas trabalharem: “Quem não trabalha é imediatamente suspeito. Talvez esse seja o único motivo pelo qual muitos trabalham.” (D.N.A., p.82)⁴⁰

A nova “profissão” de Sarah é compreendida pela personagem como realidade na capital francesa, em oposição a sua imagem meramente simbólica no Vietnã:

No Vietnã, os vampiros só apareciam como metáfora. Juros, por exemplo, eram vistos como vampiros, já que eles sugavam o sangue do povo e tornavam-se cada vez mais gordos. Empreendedores e traficantes também eram chamados de vampiros. Por outro lado, em Paris, mais especificamente nos cinemas, havia vampiros de verdade. Não eram metafóricos. (p.81)⁴¹

Uma vez entendida como realidade, a personagem não parece oferecer nenhum empecilho para também se tornar uma vampira, especialmente se pudesse ser transformada através de Miriam:

Eu não tinha mais nenhuma objeção em me tornar um vampiro, ser completamente sugada, pertencendo, compartilhando sangue a fim de sobreviver em união. Com Miriam. A vida como vampiro até poderia ser melhor do que a que estou vivendo agora. Eu queria me tornar um vampiro. Quando tivesse vítimas o suficiente, eu extrairia sangue imediatamente do meu braço com uma seringa grossa e encheria a taça de vinho de Miriam. Na

³⁸ Tradução nossa: “Seitdem ich begonnen hatte, in der Klinik zu arbeiten, ging ich immer in der Mitte des Trottoirs. Meinen Kopf hielt ich nicht mehr gesenkt, meine Hände suchten nicht mehr nach dem unsichtbaren Geländer in der Luft. Ich hatte keinen Grund mehr, ein schlechtes Gewissen zu haben. Ich arbeitete, ich war eine Arbeiterin und nicht mehr niemand.” (D.N.A., p. 82)

³⁹ Tradução nossa: “Es kostet kein Geld, es kostet Blut und Fleisch.”

⁴⁰ Tradução nossa: “Wer nicht arbeitet, ist sofort verdächtig. Es kann sein, dass viele Menschen nur deshalb arbeiten.” (D.N.A., p.82)

⁴¹ Tradução nossa: “Der Vampir kam in Vietnam nur als Metapher vor. Die Zinsen galten zum Beispiel als Vampire, weil sie das Blut des Volkes aussaugten und immer fetter wurden. Auch Privatunternehmer oder Drogenhändler nannte man Vampire. Dagegen gab es in Paris, genauer gesagt in den Kinotheatern, echte Vampire. Sie waren keine Metapher.” (D.N.A., p.81)

verdade, a seringa e a taça de vinho eram supérfluos. Miriam beberia diretamente do meu pescoço. Seria um prazer para mim. (D.N.A., p.81-82)⁴²

Em meio à realidade dura, a ficção mostra-se como uma opção melhor de vida para a personagem, e o cinema é o instrumento que possibilita esse trânsito: “À noite eu saía escondida da casa para retornar ao cinema. Eu era como um barco à deriva e as luzes do cinema eram faróis.” (D.N.A., p.81)⁴³. Sendo assim, a personagem não consegue compreender o motivo que leva Sarah a não aceitar sua nova “profissão”, sua nova vida ao lado de Miriam, colocando mais uma vez a ciência em um lugar inferior ao da fantasia: “A mulher invejável que Miriam escolheu não consegue entender sua sorte. Talvez a ciência não tenha vocabulário para descrever a felicidade de uma pessoa quando ela é um vampiro.” (D.N.A., p. 82)⁴⁴

A jovem tenta justificar o motivo que levou a cientista a matar o próprio companheiro, alegando que esse é “apenas o estilo de vida dos vampiros” (D.N.A., p.82)⁴⁵ e que esse tipo de situação acontece corriqueiramente quando as “pessoas comem *fricassé* de frango” (D.N.A., p.82)⁴⁶ pois também ali o animal se encontra morto. Desse modo, uma simples refeição de um humano não poderia ser menos cruel do que o processo de alimentação de um vampiro.

Encaminhando-se para o final do capítulo, a personagem discute a posição da cientista que “na sua vida anterior, (...) conduzia experimentos em macacos para estudar fenômenos anormais na natureza. Agora ela própria se tornou um fenômeno que não pode ser racionalmente compreendido. Se uma bióloga acordasse um dia como um rato de laboratório, ela imediatamente cometeria suicídio” (D.N.A., p. 82)⁴⁷, o que de fato acontece no final da obra cinematográfica. Novamente ela se coloca na situação da personagem do filme e afirma que optaria por continuar “(...)vivendo como um rato até que um humano (a) matasse.”

⁴² Tradução nossa: “Ich hatte nichts mehr dagegen, ein Vampir zu werden, einmal gründlich ausgesaugt zu werden, dazuzugehören Blut miteinander zu teilen, um zusammenzuleben. Mit Miriam. Ein Leben als Vampir könnte sogar viel besser sein als mein jetziges. Ich wollte ein Vampir werden. Wenn ich genug Beute gemacht hätte, würde ich sofort mit einer dicken Spritze aus meinem Arm Blut abnehmen und damit Miriams Weinglas füllen. Eigentlich wären die Spritze und das Weinglas überflüssig, denn Miriam könnte auch direkt aus meinem Hals trinken, das wäre für mich ein Vergnügen.” (D.N.A., p.81-82)

⁴³ Tradução nossa: “Nachts ging ich heimlich aus dem Haus, um noch einmal die Leinwand aufzusuchen. Ich war ein herumirrendes Boot, die Lichter der Kinotheater waren Leuchttürme.” (D.N.A., p.81)

⁴⁴ Tradução nossa: “Die beneidenswerte Frau, die Miriam für sich ausgesucht hat, kann ihr Glück nicht begreifen. Wahrscheinlich gibt es in den Naturwissenschaften kein Vokabular für das Glück, das man als Vampir empfindet.” (D.N.A., p. 82)

⁴⁵ Tradução nossa: “(...) es liegt am Lebensstil der Vampire.” (D.N.A., p.82)

⁴⁶ Tradução nossa: “Wenn die Menschen Hühnerfrikassee essen (...)” (D.N.A., p.82)

⁴⁷ Tradução nossa: “Sie hat bis dahin Experimente mit Affen durchgeführt, um anormale Phänomene in der Natur zu erforschen. Jetzt ist sie selber ein Phänomen geworden, das keine Vernunft begreifen kann. Wenn eine Naturwissenschaftlerin eines Tages als Laborratte aufwachen würde, würde sie sofort Selbstmord begehen.” (D.N.A., p. 82)

(D.N.A., p. 82)⁴⁸. Em seguida, em defesa de Miriam, a vietnamita questiona a atitude de Sarah ao se matar, como se pudesse dialogar diretamente com a personagem de Sarandon: “O que você está fazendo? Por que você está fazendo isso?” (D.N.A., p. 83)⁴⁹

O capítulo termina com as impressões da personagem sobre o final do filme de Scott: “Ela não existe mais. Mas qual “ela” desapareceu? Ainda há o rosto da bióloga que não trabalha mais no laboratório, mas sim dá aula de música para crianças.” (D.N.A., p. 83)⁵⁰. Por fim, a personagem ainda procura apresentar uma possível leitura da cena final de *The Hunger*: “Miriam vestiu o corpo da pesquisadora morta como um figurino de palco? Ou foi Miriam quem de fato morreu?” (D.N.A., p. 83)⁵¹, mas chega à conclusão de que “as duas mulheres se tornaram uma.” (D.N.A., p. 83)⁵²

6.3. *Indochine (Indochina)*

O filme *Indochine*⁵³, dirigido por Régis Wargnier, aclamado pela crítica na época de seu lançamento, recebeu diversas indicações a prêmios, inclusive ao Oscar, em que Catherine Deneuve concorreu na categoria de melhor atriz e o longa levou a estatueta de melhor filme estrangeiro de 1992.

A trama conta a história de Eliane, uma aristocrata de origem francesa que herda de seu pai uma grande plantação de seringueiras na região da antiga Indochina, onde hoje encontram-se o Camboja, o Laos e o Vietnã. O filme se passa nos anos trinta e retrata o final do período colonial na região.

A personagem de Deneuve adota uma criança local, Camille, logo após a morte de seus pais, que eram grandes amigos de Eliane. O longa começa com a cena do enterro dos pais de Camille. Pode-se ver dois caixões imensos e bem decorados sendo transportados por um rio e acompanhados de embarcações, numa espécie de marcha fúnebre fluvial.

A voz de Eliane surge narrando alguns trechos da trama, como na primeira cena do filme em que é possível perceber a posição imperialista do colonizador quando a mesma diz:

⁴⁸ Tradução nossa: “Ich würde als Ratte weiterleben, bis die Menschen mich töten würden.” (D.N.A., p. 82)

⁴⁹ Tradução nossa: “Was machst du? Warum tust du das?” (D.N.A., p. 83)

⁵⁰ Tradução nossa: “Sie existiert nicht mehr. Aber welche „sie“ ist überhaupt verschwunden? Es gibt noch das Gesicht der Naturwissenschaftlerin, die aber nicht mehr in ihrem Labor arbeitet, sondern Kindern Musikunterricht gibt.” (D.N.A., p. 83)

⁵¹ Tradução nossa: “Hat Miriam den Körper der toten Forscherin wie ein Bühnenkostüm angezogen? Oder ist doch Miriam diejenige, die tot ist?” (D.N.A., p. 83)

⁵² Tradução nossa: “Aus zwei Frauen wurde eine.” (D.N.A., p. 83)

⁵³ *Indochine*. Direção: Régis Wargnier, Produção: Eric Heumann, Jean Labadie. Paradis Films: França, 1992. (159 minutos).

O príncipe de N’Guyen, sua mulher e eu, éramos inseparáveis. Em nossa juventude acreditávamos que o mundo era feito de coisas inseparáveis: os homens e as mulheres, as montanhas e as planícies, os humanos e os deuses, a Indochina e a França.

A cena seguinte situa-se ainda à beira do rio. Nela pode-se ver uma competição de remo entre equipes formadas por empregados dos exploradores. A equipe de Eliane, treinada por seu pai, vence a competição. Também aqui é possível estabelecer uma relação entre a cena e o processo colonizatório, posto que o remo é, tradicionalmente, um esporte europeu. Nesse cenário, ao invés de competições no Rio Sena, tem-se competições em um rio indochinês, muito embora a liderança siga pertencendo a um europeu, evidenciando assim a situação de submissão dos explorados.

Na sequência, é possível ver outro costume trazido pelos colonizadores: o leilão de obras de arte. É nesse momento em que é introduzido Jean-Baptiste, um jovem e atraente oficial da marinha francesa. A situação de dominação é destacada logo a seguir, quando Jean-Baptiste aparece acusando um senhor e um garoto de tráfico de ópio. Os dois estariam transportando o produto ilegalmente em uma pequena embarcação. O oficial decide, então, puni-los ateando fogo ao barco onde se encontram, sem demonstrar qualquer tipo de compaixão ou preocupação com os ocupantes do bote através da seguinte afirmação: “ninguém vai me roubar o que tenho no meu interior, nem mesmo a eterna Ásia”.

Posteriormente, Elaine também aparece castigando um empregado que tentou fugir da propriedade. No entanto, a personagem de Deneuve é apresentada como uma figura quase maternal. Ela dá chibatadas no empregado como se castigasse uma criança.



Figura 11: Cena em que Elaine castiga um empregado no filme Indochine.

Nessa mesma cena, Elaine pergunta ao empregado se ele acredita que as mães gostam de bater em seus filhos, e o trabalhador logo responde: “você é meu pai e minha mãe”, evidenciando, mais uma vez, a relação hierárquica dessa sociedade. Esse vínculo pode ser

também visto quando Jean-Baptiste, ao visitar a propriedade de Eliane, depara-se com o garoto que pensara ter matado na abordagem do barco com ópio, mas Elaine logo protege a criança em seus braços. Desse modo, o diretor propõe uma discussão sobre essa relação conflituosa entre proteção e exploração, transformando o relacionamento entre Elaine e os empregados em uma abreviatura do que ocorre entre o colonizador e o colonizado.

O verdadeiro lado maternal de Elaine revela-se quando ela e a filha estão brincando de dançar tango na sala da casa. É nesse momento que Camille questiona a mãe adotiva sobre sua aparência e Elaine rapidamente reitera que “a diferença entre as pessoas não é a cor da pele, é o sabor, a fruta”, enquanto leva um pedaço de manga à boca da filha.



Figura 12: Cena de Elaine dançando com a filha no filme Indochine.

A instabilidade política da época é evidenciada quando o namorado de Camille, um indochinês também de família aristocrata, é expulso da França após apoiar o assassinato de dois oficiais franceses por dois militantes indochineses em Paris. A partir desse ponto da narrativa, a tensão entre os colonos e os colonizadores torna-se cada vez maior frente à decadência do império francês. Na sequência, ocorrem dois acontecimentos que ressaltam essa fragilidade do sistema: o assassinato de um importante mandarim em uma cerimônia e o incêndio em um galpão de Elaine. Nessa cena, os empregados encontram-se sentados no chão enquanto aguardam algum comando, de modo a evidenciar a submissão a que são subjugados, uma vez que não podem agir por vontade própria por medo de serem repreendidos. Diante dessa situação, Elaine entende que deve mostrar sua força e sinalizar seu controle. A mulher, então, religa as máquinas e retoma a produção enquanto os empregados a observam com um misto de perplexidade e admiração. Em seguida, o chefe de polícia aparece torturando dois suspeitos, de forma a expor a posição extremamente violenta do colonizador.

Surge, então, o momento de conflito entre Eliane e a filha. Camille acaba se apaixonando por Jean-Baptiste sem saber que a mãe mantinha um caso com o rapaz. Para não magoar a filha, Elaine esconde esse segredo e, sem dar uma justificativa, envia Jean-Baptiste

para atuar em outra região, em uma ilha remota, na tentativa de manter Camille longe do oficial. É durante uma festa de natal que a jovem descobre o destino do amado e revolta-se contra a mãe. Mais uma vez, pode-se perceber uma tradição ocidental - natal acompanhado de um belo jantar - sendo imposta naquela região e tendo como serviçais indochineses vestidos com trajes europeus, como se estivessem fantasiados para a ocasião. Até mesmo a vitrola que toca o tango que Camille e Elaine deveriam dançar destoa do ambiente e deve ser constantemente abanada por uma empregada para que não quebre por conta do intenso calor.

A fotografia do filme confere à obra cores claras e o constante aparecimento de fumaça e neblina, a fim de intensificar uma das principais características da região: a umidade. Os personagens de origem francesa são quase sempre mostrados com suor escorrendo pelo corpo e as roupas molhadas, de modo a acentuar o seu desconforto naquele ambiente.

Assim como Camille, Jean-Baptiste também fica indignado com a decisão de Elaine e passa a criticar seu comportamento prepotente. O jovem afirma que Elaine trata as pessoas como trata suas árvores: compra-as, usa-as e seca-as, salientando o caráter dominatório e exploratório da aristocracia francesa. Assim como o pai tenta exercer total controle sob a filha, Elaine procura dominar tanto Camille, como seus colonos.

Por fim, Camille aceita casar-se com o noivo recém deportado da França. No entanto, logo após o casamento pode-se ver Camille se despedindo do marido na estação de trem e partindo sozinha em busca de Jean-Baptiste. O garoto consente com essa atitude, pois também ele vê a necessidade de independência da França quando diz à Camille: “a obediência nos converteu em escravos. Os franceses me ensinaram igualdade e liberdade. Lutarei contra eles com isso”. Dá-se então início à busca de Camille, ao mesmo tempo em que são executadas operações policiais que procuram destruir qualquer tipo de foco de resistência ao regime colonial.

Camille reencontra Jean-Baptiste em uma ilha onde são recrutados trabalhadores para serem levados a outras propriedades. Contudo, inicia-se um motim durante esse encontro, pois Jean-Baptiste acaba atirando em outro oficial para salvar Camille da prisão. Por isso, ambos têm de fugir rapidamente dali e assim o fazem ao embarcar em um pequeno bote. Após alguns dias à deriva, o casal é resgatado por um grupo de teatro. Os dois acabam se apaixonando e tendo um filho, Étienne. A pequena família passa a viajar escondida com o grupo de teatro até serem descobertos e presos.

A partir daí nasce a história que envolve o bebê do casal e que é recontada através dos grupos de teatro itinerante. A lenda diz que, depois de ter sido separado da mãe, o garoto foi

amamentado por todas as mulheres da Indochina, tornando-se um verdadeiro filho daquela terra, daquele povo.



Figura 13: Cena da encenação da lenda no filme Indochine.

Jean-Baptiste acaba morrendo e Camille, que ficou conhecida como a princesa vermelha, fica presa por muitos anos. Quando a jovem é libertada, decide não voltar para casa com Elaine, pois, segundo ela, a sua Indochina está morta.

Camille vivia em um mundo perfeito protegido por sua mãe. A partir do momento em que sai dessa situação estável e confortável, ela depara-se com uma realidade completamente diferente da que vivia, muito dura, permeada de pobreza e sacrifícios. Diante dessa descoberta, ela vê-se incapaz de compactuar com esse sistema baseado na exploração e decide lutar pelo fim do mesmo. Esse comportamento ideológico pode ser entendido através do que é colocado por Stam sobre a ideologia como “(...) os laços do sistema dominante que se amarram igualmente nas estruturas psíquicas e intelectuais de opressores e oprimidos”. (Stam, 1981, p.145)

Elaine resolve vender suas propriedades e voltar para a Europa com o neto. No desfecho do filme, enquanto Elaine passeia em um barco com Étienne já mais velho em Genebra, revela ao garoto que sua mãe está hospedada em um luxuoso hotel da cidade. Durante o filme, o espectador descobre que Eliane está, na verdade, narrando essa história para o neto. O menino decide ir ver a mãe, mas mal consegue aproximar-se dela devido ao enorme assédio da imprensa. Elaine prefere não ir ver a filha. Ao voltar do hotel sem conseguir ver Camille, Étienne reitera que sua verdadeira mãe é Elaine. O longa termina com Deneuve tirando os sapatos e debruçando-se sobre uma grade para admirar a paisagem que é composta por um lago e montanhas. Surge então um letreiro explicando que a Conferência de Genebra colocou fim a quinze anos de distúrbios e divisão da Indochina.

Essa última sequência no filme sintetiza a obra e retoma o início da mesma. Pode-se ver novamente jovens praticando remo, mas, desta vez, na cidade suíça. A paisagem também

é semelhante à do sudeste asiático na medida em que é constituída de montanhas e um grande volume de água. Por fim, a figura contemplativa de Deneuve, de costas para a câmara em um plano geral, fica ainda mais evidenciada quando as cores dão lugar ao preto e branco. A música tema do filme, composta por um coral que, ao mesmo tempo, lembra um canto oriental e um coral de igreja, manifesta-se novamente, dando fim à narrativa e ao ciclo colonial.



Figura 14: cena final do filme Indochine.

O capítulo de *Das Nackte Auge* que trata do filme *Indochine* é o quinto do romance. Nele a personagem principal, através de referências ao filme, toca em temas relacionados à questão exploratória e à submissão, pontos diretamente conectados à temática do livro de Tawada.

A personagem encontra uma mulher vietnamita chamada Ai Van, que a convida a morar com ela e seu marido, Jean, um advogado francês. Como no filme, há a figura do francês colonizador, Jean, o vietnamita colonizado, a personagem principal, e o vietnamita que se posiciona a favor do colonizador, Ai Van.

Outra semelhança entre as duas obras é a presença de personagens chamados Jean: o oficial da marinha francesa Jean-Baptiste no filme e o marido francês de Ai Van, Jean. Isso pode ter sido colocado por Tawada justamente com o intuito de confundir o leitor, principalmente aquele que desconhece a obra fílmica referida. Com isso, o próprio leitor passaria a questionar o conteúdo pertencente à narrativa de *Indochine* e à narrativa de *Das nackte Auge*. Isto é, os nomes, lugares e situações se confundem.

Logo no início do capítulo, a personagem descreve a aparição de Catherine Deneuve na grande tela:

Demora apenas alguns segundos até o seu nome emergir em letras cor-de-rosa. É, como sempre, o empolgante ponto alto do filme. Antes do título ser revelado e a história começar a ser contada, seu nome deve emergir das

profundezas do oceano. Sem esse nome não haveria a atriz, sem atriz não haveria a Elaine Devries que dizem ter vivido na Indochina, sem Elaine não haveria história para se contar. Exceto na tela do cinema em Paris, nunca havia visto um lugar chamado Indochina. (D.N.A., p.84)⁵⁴

Ao afirmar seu desconhecimento de um país chamado Indochina, a personagem confere à película duas diferentes possibilidades de leitura: a história exibida no cinema é uma ficção criada por seu idealizador ou trata-se de uma revelação de um passado desconhecido, quase como um documentário histórico. No entanto, seja qual for a leitura, a personagem não compreende o conteúdo do que é falado no filme, apesar de reconhecer a voz de Deneuve:

A voz em *off* pertencia a você. Eu não entendia o que estava sendo dito, mas reconhecia sua voz. E porque não compreendia o conteúdo, a voz valia por si só, autoconfiante, elástica, aumentando e diminuindo. Eu ouvi respiração, fricção, suspiros, por vezes até mesmo calor se tornando som. (D.N.A., p.84)⁵⁵

Nessa passagem, pode-se perceber claramente como a personagem entende sua experiência cinematográfica menos como um momento de reflexão e mais como uma experiência sensorial, afetiva. Ela atém-se aos detalhes sonoros que parecem imergi-la naquele mundo, que lhe é ao mesmo tempo conhecido e estranho.

A relação com o filme é tão estreita que ela até mesmo se reconhece como personagem da obra: “Elaine e a menina não poderiam ser parentes consanguíneos. A menina se parecia muito com alguém. Eu não podia acreditar no que estava vendo, mas ela se parecia exatamente comigo em uma foto de infância”. (D.N.A., p.85)⁵⁶

Ao estabelecer essa profunda ligação, a personagem coloca em questão a relação entre a realidade e a ficção. É possível perceber esse questionamento quando ela vê-se incapaz de desmentir algo que havia dito anteriormente:

Era muito improvável que meus pais tivessem morrido após a minha partida, mas quando Ai Van me perguntou sobre eles e o motivo por eu nunca

⁵⁴ Tradução nossa: “Es dauert nur einige Sekunden, bis in rosa Schrift Ihr Name auftaucht. Es ist wie immer der atemberaubende Höhepunkt des Filmes. Bevor der Titel verraten wird und die Geschichte beginnt, muss Ihr Name aus dem Meeresgrund auftauchen. Ohne diesen Name gäbe es keine Schauspielerin, ohne sie keine Elaine Devries, die in Indochina gelebt haben soll, ohne Elaine keine Geschichte zu erzählen. Außer auf der Leinwand in Paris habe ich kein Land gesehen, das Indochina heißt.” (D.N.A., p.84)

⁵⁵ Tradução nossa: “Die erzählende Stimme gehörte Ihnen. Ich verstand nicht, was erzählt wurde, aber ich erkannte Ihre Stimme wieder. Und weil ich den Inhalt ich verstand, stand die Stimme für sich, selbstsicher und elastisch mit ihren Erhebungen und Senkungen. Ich hörte darin Atem, Reibungen, Seufzen, manchmal auch eine laut gewordene Hitze.” (D.N.A., p.84)

⁵⁶ Tradução nossa: “Elaine und das Mädchen können nicht blutsverwandt sein. Das Mädchen sieht jemanden sehr ähnlich. Ich kann es nicht glauben, aber es ähnelt mir, wie ich einst auf einem Kinderfoto abgebildet war.” (D.N.A., p.85)

escrever cartas a eles, respondi espontaneamente que eles já haviam morrido. No dia seguinte percebi que não se pode reverter uma morte, nem mesmo quando ela é fictícia. (D.N.A., p.85)⁵⁷

Logo em seguida, há um trecho em que a personagem assiste a Elaine alimentando a filha adotiva, com quem a vietnamita identifica-se fisicamente. Tal ação ecoa como uma atitude maternal da personagem de Deneuve: “Elaine comia manga com uma colher. A cada duas colheradas, ela oferecia uma à sua filha adotiva, como se ainda fosse uma criança. (...) A curvatura da colher se parecia com o peito de uma mãe(...).” (D.N.A., p.86)⁵⁸. Pode-se apreender dessa passagem o comportamento imperialista, desempenhado aqui na figura de Elaine, diante do colonizado, a filha. A mãe coloca a comida na boca da filha de uma forma sugestiva, mas, ao mesmo tempo, imperativa. O colonizador escolhe aquilo que deverá ser deglutido por seus subordinados. Algo semelhante é colocado por Tawada no início da narrativa, quando Jörg, um alemão, força a personagem a beber. Isto é, tem-se mais uma vez a figura do país imperialista ocidental definindo as ações de nações menos poderosas. Além disso, em ambos os casos há a discussão acerca do capitalismo e do comunismo. A obra literária tem como base o deslocamento de sujeitos entre esses dois diferentes sistemas políticos. Há a personagem vietnamita indo palestrar na antiga Berlim oriental, raptada para Bochum, situada na RFA (República Federal da Alemanha) e exilada em Paris. Do mesmo modo, o filme de Wagnier tece uma crítica à violência pregada na antiga Indochina, cuja finalidade era conservar o imperialismo e exterminar qualquer foco de resistência que apoiasse o regime comunista na região.

A fim de acentuar a relação estabelecida entre as duas diferentes obras, Tawada mostra a jovem personagem interagindo com a ação do filme:

Eu gostaria de comer manga novamente. Há cinco anos não comia manga. Me dê um pedaço de manga também! Me dê um pedaço! Me dê! Me dê! Me dê! Parecia uma criança quando falava com você. As palavras vagam discretamente pelo lugar, sem um objetivo. Minha voz aumenta no volume de um pássaro que gorjeia e, de repente, vejo você diante de mim. Seus cílios condolentes se inclinam contra mim, seus lábios seguem lentamente os meus quando eu falo, como se você repetisse minhas palavras. Sinceramente, você está dublando a minha história quanto coloca pedaços de manga na minha

⁵⁷ Tradução nossa: “Es war sehr unwahrscheinlich, dass meine Eltern nach meiner Abreise gestorben waren, aber als Ai Van mich einmal fragte, warum ich ihnen keinen Brief schriebe, antwortete ich spontan, sie seien schon tot. Am nächsten Tag bemerkte ich, dass man einen Tod nicht rückgängig machen konnte, selbst wenn er fiktiv war.” (D.N.A., p.85)

⁵⁸ Tradução nossa: “Elaine isst Mango mit einem Löffel. Jedes zweite Mal steckt sie dem Löffel in den Mund ihrer Adoptivtochter, als wäre sie noch ein Kind. (...) Die Rundung des Löffels ähnelt dem mütterlich Busen (...).” (D.N.A., p.86)

língua. A succulenta fruta preenche o buraco da minha boca e agora eu apenas falo francês sem entender o que estou falando. (D.N.A., p. 86-87)⁵⁹

Nesse trecho nota-se a forma como a personagem passa a misturar a sua realidade, a sua identidade com a ficção cinematográfica. Após assistir ao mesmo filme inúmeras vezes, mesmo sem saber falar francês, a jovem aprende e copia o movimento da boca dos personagens, como uma criança na fase de aquisição da língua materna. Ou seja, o próprio cinema é apresentado por Tawada como um instrumento de persuasão. Nesse sentido, o cinema estaria exercendo sob o espectador um poder colonialista. Antes a personagem desejava voltar para o seu local de origem, mas agora, após essa nova perspectiva apresentada pelo cinema, ela muda de ideia: “Tentei esconder o meu horror. Por muito tempo voltar para casa havia sido meu único desejo. Mas agora me parecia uma cilada.” (D.N.A., p.88)⁶⁰

Esse fascínio do cinema é, mais uma vez, demonstrado quando a jovem vietnamita confessa sua necessidade em conhecer essa nova mulher interpretada por Deneuve:

Você agora é Elaine. Não é Carol e nem Tristana. Se fosse Miriam do clã dos vampiros, você possivelmente teria bebido o sangue de Jean-Baptiste. Mas agora você representa uma Elaine que irá herdar a plantação de seu pai e criar uma filha adotiva. Você é uma nova mulher que ainda devo conhecer. (D.N.A., p.88)⁶¹

Dessa forma, a personagem acaba se conscientizando da importância da sua atitude frente à situações da sua realidade, como se pode perceber na seguinte passagem:

Aprendi algumas coisas sobre a revolução na escola. Algumas vezes tive pena dos países que desenvolveram acidentalmente o governo capitalista, e assim forçando as pessoas a desempenharem um papel desagradável na história. Meu professor dizia que capitalismo só se sustenta às custas da exploração de outros países. Então os primeiros países capitalistas foram obrigados a nos explorar e depois se sentiram envergonhados enquanto nós éramos capazes de erguer a cabeça como Heróis da História Mundial. Se

⁵⁹ Tradução nossa: “Ich möchte wieder Mango essen. Schon seit fünf Jahren habe ich keine mehr gegessen. Gib mir auch eine bisschen Mango! Gib mir! Mir, mir, mir! Meine Sprache wird kindlich, wenn ich Sie anspreche. Die Wörter irren vereinzelt und ohne Zielpunkt umher, die Stimme steigt in die Höhe eines zwitschernden Vogels, und auf einmal sehe ich Sie vor mir stehen. Ihre Wimpern neigen sich mir voller Erbarmen zu, Ihre Lippen bewegen sich leicht mit, wenn ich spreche, als würden Sie meine Wörter wiederholen. In Wirklichkeit synchronisieren Sie meine Geschichte, indem Sie Stück für Stück eine Mango auf meine Zunge legen. Die saftige Frucht füllt meine Mundhöhle, und ich rede nur noch französisch, ohne den Sinn zu verstehen.” (D.N.A., p.86-87)

⁶⁰ Tradução nossa: “Ich versuchte, mein Entsetzen zu verstecken, Die Heimkehr war lange Zeit mein einziger Wunsch gewesen. Aber in diesem Moment kam sie mir vor wie eine Falle.” (D.N.A., p. 88)

⁶¹ Tradução nossa: “Sie sind jetzt Elaine, nicht Carol, nicht Tristana. Als Miriam aus der Sippe der Vampire hätten Sie vielleicht das Blut von Jean-Baptiste getrunken. Aber jetzt spielen Sie diese Elaine, die die Plantagen des Vaters erben soll und eine Adoptivtochter großzieht. Sie sind eine neue Frau, die ich noch kennenlernen muss.” (D.N.A., p.88)

novas guerras não fossem sempre travadas, eu não estaria exigindo desculpas de outros de eras passadas. Mas sempre surgem novos presentes. Um mais invisível e cruel que o outro. Assim como você desempenha um papel em um filme, eu também desempenho um papel na História. Às vezes me pergunto quem é meu diretor. (D.N.A., p.89)⁶²

Nesse trecho do romance é possível estabelecer que, assim como o diretor é responsável pela história de seu filme, o escritor é quem “dirige” seus personagens dentro da narrativa. Com isso, pode-se perceber novamente o tipo de jogo entre realidade e ficção que Yoko Tawada explora em sua escrita. Há, portanto, diversas camadas interpretativas que, diferentemente do que se espera, não se excluem, mas se complementam com o objetivo de proporcionar uma leitura ainda mais abrangente.

Tal multiplicidade interpretativa pode ser notada no seguinte trecho, em que a personagem tenta examinar o termo “Indochina”: “A palavra soa como um prato de tofu mal executado. Não se trata nem de Índia, nem de China, mas sim de nós. Como puderam inventar tal nome?” (D.N.A., p.90)⁶³. No mesmo sentido há uma passagem em que ela tenta empreender seu próprio significado para a palavra “cinema”: “Furiosa, deixei a casa. A rua não me dizia para onde ir. Só conseguia pensar na palavra *cinéma*, o lugar de encontro entre “China” e “Ma”. A entrada do cinema me acolhia como os braços de uma “Ma”.” (D.N.A., p.91).⁶⁴ Isto é, o cinema se mostra para a personagem tão acolhedor quanto o abraço de uma mãe, demonstrando assim a tamanha identificação que a vietnamita estabelece com a sétima arte.

A relação colonialista entre os países ricos e pobres, entre espectador e filme, entre leitor e livro, é debatida pelos personagens neste capítulo do romance, quase como se fossem personagens-tipo, como se cada um deles fosse designado para desempenhar um determinado papel dentro da discussão. Há, portanto, a protagonista como um sujeito que veio de uma sociedade comunista; Ai Van como a intérprete, a ponte entre o mundo oriental comunista e

⁶² Tradução nossa: “Über die Revolution hatte ich einiges in der Schule gelernt. Ich hatte manchmal Mitleid mit den Ländern, die sich aus Versehen schon kapitalistisch entwickelt hatten und deshalb eine Rolle in der Geschichte spielen mussten. Der Kapitalismus könne sich nur halten, wenn er andere Länder ausbeute, sagte der Lehrer. Also waren die kapitalistischen Frühentwickler zuerst gezwungen, uns auszubeuten, und später dazu, sich zu schämen während wir immer als Helden der Weltgeschichte dastehen konnten. Wenn es nicht ständig neue Kriege geben würde, würde ich von den anderen keine Entschuldigung für die Zeiten verlangen, die vergangen sind. Aber es entstehen immer wieder neue Gegenwarten. Eine unsichtbarer und grausamer als die andere. So wie Sie eine Rolle im Film spielen, spiele auch ich eine Rolle in der Geschichte. Ich frage mich manchmal, wer mein Regisseur ist.” (D.N.A., p.89)

⁶³ Tradução nossa: “Das Wort klang wie ein misslungenes Tofugericht. Es ging weder um Indien noch um China, sondern um uns. Wie kam man damals aus so eine Bezeichnung?” (D.N.A., p.90)

⁶⁴ Tradução nossa: “Vor Wut ging ich aus dem Haus. Die Straße sagte mir nicht, wo ich hingehen sollte. Mir fiel nur das Wort „cinéma” ein. In diesem Wort trafen „China” und „Ma” zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer „Ma”.” (D.N.A., p.91)

ocidental capitalista, e Jean, que exerce sua profissão ao advogar a favor do sistema capitalista. Ai Van tenta justificar esse desejo de liberdade como algo que, na verdade, é ilusório quando afirma: “É fácil criticar o colonialismo. Mas a liberdade e a independência são exatamente como *foie gras*, um produto francês.” (D.N.A., p. 90)⁶⁵, ao contrário de Jean, que adota o lado imperialista quando discute com a jovem vietnamita na seguinte passagem:

Jean deu um sorriso amargo. “O Vietnã foi rapidamente consumido pela chama do comunismo. Se a França tivesse se comportado de uma forma mais gentil e adulta, talvez a ideia de independência não tivesse se fundido à do comunismo. E os americanos teriam ficado longe disso e a guerra não aconteceria e o Vietnã seria, pelo menos, tão saudável e pacífico como a Tailândia.” (...) “Isso não faz nenhum sentido! Isso está completamente errado! As flamas subiam do barco em que estavam o menino e o velho! E quem ateou fogo no barco? Não foram os comunistas!” (...) “De que barco você está falando?” “Do barco no filme” “Ah, sei. Não assisti a esse filme. Mas a administração francesa na Indochina não foi tão destrutiva quanto a anterior japonesa. Além disso, mais tarde nós fomos contra a Guerra do Vietnã. O Vietnã poderia ter realmente se desenvolvido como uma nação industrial em cooperação conosco, sem o comunismo ou a guerra. Que pena que as coisas tomaram um rumo tão diferente.” Eu disse: “Jean, você não sabe que Ho Chi Minh sempre colocou a independência frente à liberdade e nunca o oposto? (...) Ele respondeu: “Independência é algo abstrato. O principal é não ser morto e se tornar o mais rico possível. (D.N.A., p.90-91)⁶⁶

Nesse diálogo fica clara a oposição entre a vietnamita, que compreende a necessidade e o poder da liberdade, e Jean, que acredita que a má administração francesa foi a responsável pelos distúrbios na região, e não a ocupação e a atitude imperialista da França. Além disso, a personagem toma mais uma vez como verdade absoluta aquilo que fora apresentado no filme, de forma a dissolver a fronteira entre ficção e realidade, como pode ser observado na passagem que dá sequência ao debate:

⁶⁵ Tradução nossa: “Es ist leicht, den Kolonialismus zu kritisieren. Aber die Freiheit oder die Unabhängigkeit sind genau wie *foie gras* eine französische Produkt.” (D.N.A., p.90)

⁶⁶ Tradução nossa: “Jean lächelte bitter. „Vietnam ging sehr schnell in kommunistischen Flammen auf. Wenn Frankreich etwas milder und reifer gehandelt hätte, hätte man vermeiden können, dass sich die Idee der Unabhängigkeit mit dem Kommunismus vereinigte. Dann wären die Amerikaner auch nicht gekommen, es hätte keinen Kriege gegeben, und Vietnam wäre heute mindestens so reich und friedlich wie Thailand” (...) „So ein Unsinn! Das ist ganz falsch! Die Flammen stiegen doch aus dem Boot, auf dem der Junge und der alte Mann standen! Und wer hat es angezündet? Die Kommunisten nicht!” (...) „Von welchem Boot redest du?” „Vom dem Boot im Film.” „Ach ja, ich habe den Film nicht gesehen. Aber die französische Verwaltung von Indochina war niemals so destruktiv wie die japanische, die vorher da war. Außerdem waren wir später gegen den Vietnamkrieg. Es wäre wirklich denkbar gewesen, sich in Kooperation mit uns, ohne den Kommunismus und den Krieg, zu einem Industriestaat zu entwickeln. Schade, dass es anders kam”. Ich sagte: „Jean, weißt du nicht, dass Ho Chi Minh die Unabhängigkeit und die Freiheit immer in dieser Reihenfolge erwähnt hat und nie umgekehrt?” (...) Darauf antwortete er: „Die Unabhängigkeit ist etwas Abstraktes. Wichtig ist, dass man nicht umgebracht und möglichst reich wird”. (D.N.A., p.90-91)

O que você quer dizer?” “Por exemplo, nós damos suporte econômico para as ex-colônias no oeste da África”. “Suporte? Os investidores precisam de alguém que dependa deles”, disse para Ai Van enquanto fixava meu olhar em Jean. “Quando damos suporte aos outros não obtemos nenhum lucro.” “Sim, você obtém. Aqueles que dão suporte aos outros sempre ganham o melhor suco para beber. Esse suco não pertence a marca alguma. Não posso ser mais clara do que isso.” “Você ainda tem toda aquela propaganda antiga na sua cabeça”, disse Ai Van horrorizada me interrompendo. “Não é propaganda! Eu vi no filme!” “Mas um filme é apenas uma obra de ficção.” Eu queria vencer Jean e Ai Van com argumentos incisivos, mas não conseguia nem falar direito. E minhas palavras não tinham nenhuma legitimidade já que vivia sob um teto cujo aluguel era pago por Jean e comida a comida de Ai Van.” (D.N.A., p.92-93)⁶⁷

Assim como no filme, a população indochinesa encontra-se sem voz diante do imperialismo francês e do medo de castigos violentos, a personagem não consegue expressar suas opiniões tanto pela dificuldade linguística, já que não fala francês, quanto pela relação de dependência que tem com o casal que a acolheu. Essa relação de medo, dependência e submissão pode ser identificada em *Indochine* na relação entre Elaine e Camille. A jovem vietnamita compara Camille à um espinho que Elaine sempre quis manter ao seu lado⁶⁸ e tenta explicar a relação entre uma mãe e sua filha adotiva:

Uma mãe adotiva escolhe uma filha. Isso não é como muitas mães biológicas ficam grávidas contra a sua vontade e dão luz por não poder abortar a criança. Com uma mãe biológica você nunca pode ter certeza se ela de fato queria o filho. Nem saber se ela queria, na verdade, ter uma filha ao invés de um filho. Esse é o motivo por eu sempre ter achado o amor de uma mãe adotiva mais confiável do que qualquer outra coisa. Uma vez minha tia me contou a história de Fedra, de Racine. Nessa peça, a mãe adotiva se apaixona por seu filho, o que não era socialmente aceitável. Por esse motivo ela atormentou o filho até que ele decidisse deixar a casa. Desde então eu entendi porque as mães adotivas sempre têm de ser cruéis com seus filhos nos contos de fadas. (D.N.A., p.95)⁶⁹

⁶⁷ Tradução nossa: “„Was willst du damit sagen?” „Wir unterstützen zum Beispiel die Wirtschaft der ehemaligen Kolonien in Westafrika.” „Unterstützen? Die Geldgeber brauchen jemanden, der von ihnen abhängig ist”, sagte ich zu Ai Van, während ich meine Augen auf Jean gerichtet hielt. „Wenn wir andere unterstützen, ziehen wir daraus keinen Gewinn.” „Doch, wer unterstützt, kriegt immer den süßesten Saft zu trinken. Dieser Saft hat aber kein Markenzeichen. Deshalb kann ich dir nichts Genaueres sagen.” „Du hast immer noch die Propaganda von früher in deinen Kopf”, unterbrach mich Ai Van entsetzt. „Das ist keine Propaganda. Ich habe es im Film gesehen!” „Aber ein Film ist doch nur eine Fiktion.

Ich wünschte mir, Jean und Ai Van mit scharfen Argumenten tötlich schlagen zu können. Aber ich konnte ja noch nicht einmal richtig sprechen. Außerdem hatten meine Worte keine Gültigkeit, denn ich schlief in der Wohnung, die Jean bezahlte und aß aus dem Topf von Ai Van.” (D.N.A., p. 92-93)

⁶⁸ Tradução nossa: “Ihre Stieftochter war eine Dorn, den Elaine für immer bei sich behalten wollte (...).” (D.N.A., p.94)

⁶⁹ Tradução nossa: “Eine Adoptivmutter sucht sich eine Tochter aus. Es ist nicht so wie bei vielen leiblichen Müttern, die gegen ihren Willen schwanger werden und das Kind gebären, weil, sie es nicht geschafft haben, es abzutreiben. Bei einer leiblichen Mutter kann man nie sich sein, ob sie das Kind wirklich wollte. Außerdem kann man nicht wissen, ob sie wirklich eine Tochter wollte und nicht doch lieber einen Sohn. Das war der Grund, warum ich die Liebe einer Adoptivmutter schon immer glaubwürdiger fand als jede andere.

Percebe-se nesse trecho uma tentativa de justificativa das atitudes violentas que uma mãe, uma madrasta tem para com seu filho, justificando assim o comportamento colonialista das grandes potências europeias. Esse tipo de relação pode ser encontrada logo no início do filme, quando Elaine pune com chibatadas um subalterno que tentou fugir da propriedade e o rapaz afirma que reconhece a francesa como sua mãe e seu pai. Esse sentimento confuso é colocado na sequência, quando a personagem questiona a si mesma sobre as verdadeiras intenções de Elaine com a filha:

Elaine não é ciumenta. Ela abandona seu amado pois prefere ver sua filha junto dele. No início eu tinha certeza de que Elaine não tinha inveja de Camille. Na quarta vez que vi o filme, no entanto, me senti ligeiramente incerta quando vi que sua beleza era uma superfície cuidadosamente preparada para não expressar nenhuma emoção. Nenhuma mensagem direta me forçou a entrar no estreito espaço de entendimento. Principalmente os *close-ups* de seu rosto eram fascinantemente abertos, como a tela antes do início de um filme. Era na minha própria doença em que eu sempre quis projetar um sentimento. (D.N.A., p.95-96)⁷⁰

Há, portanto, o conflito da própria personagem sobre o enredo da narrativa do filme, de modo que essa incompreensão é atribuída à sua própria doença, isto é, aos seus próprios questionamentos sobre a sua situação como uma cidadã ilegal, uma expatriada que encontra dificuldade para se inserir naquela nova sociedade, completamente estranha a ela, mas que o cinema a ajuda a assimilar. Esse problema de entendimento é também reflexo da barreira linguística, que o cinema, devido à sua especificidade, é capaz de transpor. Tal assimilação pode ser observada no seguinte trecho:

Às vezes a língua do filme me parecia muito primitiva: um jovem com cabelo de corte preciso e óculos, por exemplo, é um intelectual intransigente que, mais tarde, irá se tornar um comunista e deixar a casa onde nasceu. Ou sua mãe, que veste uma valiosa blusa de seda colonial e que nunca deixa seu ábaco é uma boa mulher de negócios e conservadora. Ou uma trabalhadora,

Meine Tante erzählte mir einmal von Racines „Phädra“. Die Stiefmutter war dort in ihren Sohn verliebt, was von ihrer Umwelt nicht akzeptiert werden konnte. Deshalb quälte auch sie den Sohn, und zwar so heftig, dass er das Haus verließ. Seitdem wusste ich, warum die Stiefmutter im Märchen böse zu ihren Kindern sein müssen.” (D.N.A., p.95)

⁷⁰ Tradução nossa: “Elaine ist nicht eifersüchtig. Sie verlässt ihren Geliebten, weil sie ihm ihre Adoptivtochter vorzieht. Zuerst war ich ganz sicher, dass Elaine gar nicht eifersüchtig auf Camille war. Aber beim vierten Kinobesuch war ich leicht verunsichert, denn Ihre Schönheit eine ausgearbeitete Fläche, die von jedem Ausdruck frei war. Keine einfache Botschaft zwang mich in die Enge des Verstehens. Besonders bei Großaufnahme war Ihr Gesicht so faszinierend offen wie eine Leinwand vor der Filmvorführung. Es war meine eigene Krankheit, dass ich immer sofort ein Gefühl darauf projizieren wollte.” (D.N.A., p.95-96)

seu esposo e seus filhos pequenos que fogem do lugar onde são explorados são pessoas amáveis (...). (D.N.A., p.97)⁷¹

Essas observações entre o traje, a aparência da figura e sua personalidade podem ser entendidas como uma leitura superficial e estereotipada, muitas vezes utilizada no cinema, em especial em filme que retratam uma realidade muito distante do público alvo, como *Indochine*, um filme francês sobre a sociedade daquela região do sudeste asiático.

A partir dos excertos de *Das Nackte Auge* citados anteriormente e da descrição do filme *Indochine*, pode-se aferir a dimensão política do texto escrito por Yoko Tawada. A origem vietnamita da jovem protagonista serve como ponto de partida para uma reflexão das relações de exploração e discriminação social sob uma perspectiva global. O cenário apresentado por Tawada evidencia a retórica vitória capitalista não apenas no contexto da Guerra na Indochina, como num quadro geral que dialoga diretamente com a sociedade contemporânea.

A relação colonial e pós-colonial funciona como uma metáfora para o início de um grande debate político. Há a visão paternalista de Ai Van, uma vietnamita exilada que, apesar de conhecer a realidade do seu país de origem, já se encontra completamente inserida dentro da lógica do sistema ocidental capitalista, que é representado por seu marido francês, Jean. O debate entre o casal e a protagonista opera dentro da narrativa como um exame do triunfo capitalista que, por sua vez, é um dos temas abordados na obra.

6.4. *Dancer in the Dark* (Dançando no Escuro)

O filme *Dancer in the Dark*, lançado no ano 2000, foi dirigido e roteirizado pelo dinamarquês Lars von Trier, conhecido por seus filmes e declarações polêmicas. Entre seus filmes de maior sucesso estão: *Dogville* (2003), *Anticristo* (2009), *Melancholia* (2011) e, o mais recente, *Ninfomaniaca* (2013). É interessante notar que, além empregar um ritmo lento e abordar temáticas bastante pesadas nos filmes, o diretor se mostra aberto a novas experiências cinematográficas, como por exemplo em *Dogville*, em que o espectador do filme depara-se com um cenário teatral sendo exibido na grande tela. Não se trata apenas de um teatro filmado, mas um filme cujas locações foram reduzidas ao espaço mínimo de um palco, com

⁷¹ Tradução nossa: “Die Sprache des Films kam mir manchmal zu primitiv vor: Ein junger Mann mit präzise geschnittenen, kurzen Haaren und einer Brille z.B. ist intellektuell, kompromisslos, wird später zu einem Kommunisten und verlässt sein Geburtshaus. Oder seine Mutter die eine kostbare bunte Seidenbluse trägt und ihr Rechenbrett nie aus der Hand legt, ist eine gute Geschäftsfrau und konservativ. Oder eine Arbeiterin, ihr

suas demarcações e elementos cênicos. O mesmo aplica-se a *Dancer in the Dark*, um musical nada convencional.

Outra característica bastante marcante do diretor é a intensa movimentação da câmera, que sugere a instabilidade dentro da narrativa da película, bem como a presença de muitos cortes dentro de uma mesma cena, o que acaba conferindo agilidade ao filme. Tais características do diretor adequam-se às técnicas pregadas pelo grupo Dogma 95, do qual o próprio von Trier faz parte. O grupo surgiu de um manifesto escrito em maio de 1995 em Copenhague e buscava produzir um cinema mais independente, livre da exploração comercial. Para isso, foram estabelecidas regras que proibiam a intervenção de tecnologia na película, isto é, artifícios e filtros fotográficos, a utilização do som ambiente e o constante uso da câmera na mão. Sendo assim, os tipos de enquadramento frequentemente utilizados por von Trier, como o plano fechado (câmera bem próxima do objeto), primeiro e primeiríssimo plano (quando a figura humana é enquadrada, respectivamente, do peito para cima e dos ombros para cima), plano detalhe (quando há o enquadramento de um objeto pequeno ou partes do corpo), ângulo holandês (enquadramento inclinado), *plongée* (câmera acima do nível dos olhos) e *contraplongée* (câmera abaixo do nível dos olhos), não apenas são responsáveis por estabelecer uma relação mais intimista entre os personagens e os espectadores, como também intensificam a instabilidade, a fragilidade ou a violência, frequentemente presente em seus filmes e notadamente presente no musical *Dancer in the Dark*.



Figura 15: Close-up no filme *Dancer in the Dark*.

O filme conta a história de Selma Jezkova, interpretada pela compositora e cantora islandesa Björk (1965-). A escolha de Björk para protagonizar o longa partiu do próprio diretor, tendo em vista que a artista já trabalhara com outros conhecidos diretores de cinema em seus videoclipes, como o norte-americano Spike Jonze (1969-) em *It's all so quiet* (1995)

Mann und ihre kleinen Kinder, die vor der unerträglichen Sklavenarbeit fliehen, sind gutmütig (...)." (D.N.A., p.97)

e o francês Michel Gondry (1963-) em *Bachelorette* (1999), ambos clipes nada convencionais para os padrões estéticos da indústria musical. Björk, então, compôs e interpretou toda a trilha de *Dancer in the Dark*.

A protagonista do filme é uma imigrante da República Tcheca que vive nos Estados Unidos com seu filho. Durante o filme, o espectador descobre junto com os outros personagens da trama que Selma sofre de uma doença genética que provoca um tipo de cegueira que se intensifica com o passar da idade. Essa foi justamente a motivação que a levou aos Estados Unidos: conseguir ganhar e juntar dinheiro suficiente para operar seu filho a fim de salvá-lo da escuridão completa. A única personagem que sabe dessa condição de Selma é sua amiga de trabalho Kathy, interpretada por Catherine Deneuve. Selma vive em um trailer alugado nos fundos da casa de Bill e Linda. Bill resolve visitar a amiga e confessa que está completamente endividado, mas que sua esposa ainda não sabe disso. Em troca dessa confissão, Selma conta que está ficando cega. Bill finge, então, sair do trailer, mas continua observando Selma e descobre onde ela guarda todo o dinheiro que ganha: em uma lata de doces. Diante da situação financeira difícil, Bill decide roubar a lata com as economias da amiga naquela noite. Selma desconfia do vizinho e vai tirar satisfações. Em meio à discussão, Bill saca uma arma e atira em si mesmo. A arma acaba parando na mão de Selma e o homem suplica pela sua morte, uma vez que ele não vê solução para o seu problema financeiro. Em um impulso de piedade e fúria, Selma atira e mata Bill. Na sequência, na tentativa de um escape da realidade, Selma se dirige ao teatro onde ensaia uma montagem de *A Noviça Rebelde*. Lá ela é recebida pelos colegas que, além de já saberem do assassinato, percebem que a moça parece estar fora de si. Eles simulam um ensaio com o intuito de mantê-la dentro daquele ambiente até que a polícia chegue. O filme termina com a prisão de Selma e sua sentença à morte por enforcamento.

Tendo conhecimento do *plot* do filme, pode-se afirmar que não se trata de uma narrativa tradicional, isto é, com números musicais alegres e um final feliz. Muito pelo contrário. O filme possui um tom melancólico, tanto na sua narrativa quanto na estética. O diretor de fotografia Robby Müller (1940-) utiliza no filme muitos tons pastel, quase acinzentados e pouca luminosidade. Ou seja, pode-se perceber através da fotografia a falta de cores vibrantes na película, o que condiz com o clima sombrio do filme e dialoga com a própria deficiência visual da protagonista.

Os momentos mais alegres do filme, por assim dizer, acontecem durante os números musicais, como respiros de alívio em meio à trama densa criada por von Trier.



Figura 16: Cena de número musical no filme Dancer in the Dark.

Os musicais que Selma tanto ama representam para ela um local de fuga da realidade, um refúgio imaginário. Ela frequenta o cinema para assistir aos musicais com a ajuda de Kathy, que conta à amiga tudo o que está sendo projetado na tela.



Figura 17: Cena de Selma e Kathy no cinema no filme Dancer in the Dark.

Além disso, ela participa de um pequeno grupo de teatro. A precariedade e tristeza da vida da personagem se contrapõem ao mundo de sonhos vividos por ela através dos musicais. Selma não apenas aprecia os musicais, como também devaneia com os mesmos durante todo o filme. Ela insere números musicais na sua realidade através da sua imaginação. Por exemplo, logo no início do filme, ela percebe o ritmo produzido pelos ruídos das máquinas da fábrica onde trabalha. Esse ritmo leva-a ao sonho e ela imagina um musical naquele espaço de trabalho. Os momentos de devaneio tornam-se cada vez mais comuns, colocando-a em risco, já que seu ambiente de trabalho é repleto de maquinário pesado. Além do risco físico, Selma pode perder o emprego, o que deixa a amiga Kathy muito preocupada.

Todas as músicas feitas para o filme foram lançadas por Björk em um álbum intitulado *Selmasong*. No filme, são contabilizados seis momentos musicais, sendo o primeiro deles durante um devaneio de Selma enquanto trabalha no turno da noite na fábrica. A música se chama *Cvalda* e fala justamente dos ruídos produzidos pelas máquinas que a estimulam a

dançar: “Você é um dançarino/ Você tem brilho nos olhos”⁷². O segundo momento acontece quando seu amigo Jeff a segue no trilho do trem e descobre que Selma está realmente cega. A música, *I’ve seen it all*, fala da aceitação da cegueira e de como tudo agora parece desimportante para ela: “Eu vi o que eu era e sei o que serei/ Já vi tudo – não há mais nada para se ver!”⁷³. O terceiro número musical acontece depois da morte de Bill, enquanto Selma foge do lugar do assassinato. Em *Scatterheart* Selma declara seu amor pelo filho, sentimento que justificaria todos os seus possíveis erros: “Se eu pudesse/ Abrigá-lo/ da dor/ Apenas para tornar mais fácil para você”⁷⁴. Os próximos dois momentos utilizam a música *In the Musicals*. O título da canção já explicita a profunda relação que Selma tem com os musicais e como eles representam um verdadeiro local de refúgio para a personagem: “Por que te amo tanto? Que tipo de magia é essa?”⁷⁵. *In the Musicals* é utilizada na chegada dos policiais ao teatro e durante o julgamento da protagonista. O último número musical, chamado *107 Steps* ocorre enquanto Selma se dirige ao local onde será executada. Na tentativa de acalmar a prisioneira, a guarda começa a contar em voz alta os passos de Selma que, por sua vez, transforma a contagem em ritmo e, conseqüentemente, em um número musical que a conduz até o local de sua execução.

Com o passar da narrativa, a personagem de Björk parece se desligar cada vez mais da realidade e passar a viver em um mundo imaginário onde a música impera. Enquanto está na prisão, Selma diz: “Aqui é muito silencioso. Sabe, quando eu trabalhava na fábrica, eu costumava sonhar que estava em um musical porque nos musicais nada de terrível acontece. Mas aqui é muito silencioso”. Diante dessa passagem, pode-se notar o tamanho incômodo que o silêncio causa na personagem. Nessa mesma cena, há um momento em que Selma encosta seu ouvido nas paredes para ouvir o barulho dos encanamentos, como se procurasse fugir daquele ambiente através do ritmo vindo dos ruídos mais imperceptíveis.

⁷² Tradução nossa: “You’re a dancer/ You’ve got the sparkle in your eyes”.

⁷³ Tradução nossa: “I’ve seen what I was and i know what I’ll be/ I’ve seen it all – there is no more to see!”.

⁷⁴ Tradução nossa: “If I could only/ Shelter you/ From that pain/ Just to make it easier on you”.

⁷⁵ Tradução nossa: “Why do I love you so much?/ What kind of magic is this?”



Figura 18: Cena de Selma ouvindo ruídos através das tubulações no filme Dancer in the Dark.

A cena do enforcamento é a mais impactante do filme. Enquanto espera pelo telefone que autorizará a sua morte, Selma entra em desespero e, na tentativa de consolá-la, Kathy vai ao encontro da amiga, entrega-lhe os óculos do filho e revela que ele já foi operado. É nesse momento, enquanto o espectador nutre esperanças de que aquela personagem tão sofrida será poupada do final trágico, que Selma começa a cantar a emocionante *Next to the Last Song*: “Esta não é a última canção/ Não há violino/ O coro está tão quieto/ E ninguém dá a volta/ Esta é a próxima da última/ E é tudo, tudo.”⁷⁶. Seu canto é brutalmente interrompido pelo barulho do telefone e pela abertura do fosso onde seu corpo enforcado cai e os óculos do filho, que segurava tão firmemente nas mãos, vão ao chão.



Figura 19: Cena dos óculos no chão no filme Dancer in the Dark.

Há nesse momento um plano detalhe nos óculos. Na cena seguinte encontram-se os personagens que assistiram à execução sentados de costas para a câmera enquanto a cortina é fechada, como se o “espetáculo” tivesse chegado ao fim. Por fim, surge na tela o seguinte escrito: “Eles dizem que é a última música. Sabe, eles não nos conhecem. Só é a última

⁷⁶ Tradução nossa: “This isn't the last song/ There is no violin/ The choir is so quiet/ And no one takes a spin/ This is the next to last song/ And that's all, all”.

música se nós permitirmos⁷⁷”. O filme termina com um movimento ascendente da câmera, mostrando o andar superior da sala e, assim como a visão de Selma, a tela escurece. É interessante notar a relação entre essa cena final e a cena inicial do longa, em que borrões de tons claros aparecem na tela ao som da versão instrumental da música tema do filme.



Figura 20: Cena final do filme *Dancer in the Dark*.

A caracterização da protagonista confere ao filme um tom ainda mais trágico. Selma apresenta-se como bondosa, inocente, carente e frágil. Sua casa é um pequeno trailer, suas roupas são simples e seus óculos, tão significativos dentro da narrativa, tornam-se uma metáfora para a sua cegueira e para o próprio ato de assistir a filmes.

Conhecendo a sinopse do filme e do enredo do livro, torna-se possível traçar alguns paralelos entre a personagem vietnamita de *Das Nackte Auge* e Selma, do filme *Dancer in the Dark*, como: ambas vivem fora de seu país, enfrentam graves problemas sociais e, o mais importante, perdem-se em seus devaneios, sendo a vietnamita através dos filmes e a tcheca através dos musicais.

O último capítulo do livro é o mais curto, porém o mais significativo dentro da obra sob a perspectiva da intermedialidade. Diferentemente dos outros, em que a personagem narra a sua própria história majoritariamente em primeira pessoa e apenas em alguns trechos em terceira pessoa, quando relata os filmes a que assiste, o último capítulo apresenta-se todo em terceira pessoa, como se a vietnamita estivesse narrando a sua versão da história do filme de Lars von Trier.

O leitor que conhece a trama do filme percebe algumas semelhanças entre o roteiro e o livro. No entanto, possivelmente vê-se confuso quando tenta distinguir o conteúdo das duas mídias. Isto é, separar o que pertence à narrativa do livro e o que pertence ao filme. Na obra

⁷⁷ Tradução nossa: “They say it’s the last song. They don’t know us, you see. It’s only the last song if we let it be”.

de Tawada, Selma esteve em Berlim antes de ir para os Estados Unidos, mas teve o mesmo final trágico da personagem de Björk na película:

Selma morou por três anos em Berlim antes de emigrar para os Estados Unidos, onde ela foi mais tarde sentenciada à morte. Emigrar de Praga para Berlim não foi difícil. Ela se hospedou na casa uma tia proprietária de uma floricultura no bairro de Pankow. (D.N.A., p.183)⁷⁸

Portanto, nota-se nesse trecho uma narrativa em terceira pessoa, cujos detalhes sobre a vida e a origem de Selma funcionam como um *prequel* do filme citado. Todavia, não fica exatamente claro se o narrador se refere, de fato, à personagem do filme de Lars von Trier. Na sequência, o narrador fala sobre uma vizinha de Selma em Berlim, conhecida como a “senhora com o cachorrinho”, que, segundo os boatos, havia ficado cega em 1988, depois de se envolver em uma briga na *Alexanderplatz* para tentar ajudar uma menina que estaria sendo agredida por um grupo de jovens. Desse modo, pode-se afirmar que a Selma de Yoko Tawada e a Selma de Lars von Trier não são as mesmas personagens, uma vez que, além das origens diferentes (a do filme vem da Tchecoslováquia e a do livro teria morado também em Berlim), as narrativas ocorrem em épocas distintas: uma nos anos sessenta e outra no final dos anos oitenta.

Na sequência, o narrador conta o dia em que Selma, cujo sonho era trabalhar no teatro, conhece a vizinha que, por sua vez, a convida para tomar um café. Durante a conversa, Selma revela que nasceu em Praga e a senhora diz que nasceu em Saigon. Depois de saber da origem oriental da vizinha, Selma questiona sua autenticidade, já que sua aparência era, segundo Selma, muito mais europeia do que asiática. A senhora explica, então, que se submeteu à uma operação plástica antes de se mudar para Berlim e que morou dez anos em Paris: “ (...) todos os meus antepassados vieram da Ásia. Vivi dez anos em Paris, mas não foi minha culpa. (...) eu achava Paris maravilhosa, mas foi tudo um engano, quiçá um acidente.” (D.N.A., p.183)⁷⁹

A partir desse trecho, pode-se estabelecer a relação entre “a senhora com o cachorrinho” e a personagem do livro de Tawada, pois ambas moraram em Paris por engano. Com isso, Tawada acentua a indefinição da fronteira entre realidade e ficção. O leitor que conhece o filme pode se sentir confuso, sem entender qual personagem pertence à obra

⁷⁸ Tradução nossa: “Selma hatte drei Jahre lang in Berlin gelebt, bevor sie in die USA auswanderte, wo sie später zum Tode verurteilt wurde. Von Prag nach Berlin auszuwandern, war nicht schwer gewesen. Sie besuchte eine Tante, die im Stadtteil Pankow ein Blumengeschäft hatte.” (D.N.A., p. 183)

⁷⁹ Tradução nossa: “(...) alle meine Vorfahren stammen aus Asien, übrigens, ich habe zehn Jahre in Paris gelebt, es war nicht meine Schuld. (...) ich fand Paris wunderbar, aber es war ein Missverständnis, wenn nicht sogar ein Unfall.” (D.N.A., p.183)

literária e qual personagem pertence à obra fílmica. Esse recurso é utilizado de forma gradativa por Tawada durante a narrativa. A cada capítulo a quantidade de referências aos filmes e a interferência dos mesmos no romance aumenta progressivamente e culmina neste último capítulo, em que a narrativa do filme se entrelaça por completo com a narrativa do livro, parecendo criar uma terceira narrativa, fruto da combinação de duas mídias. O leitor que desconhece a história do filme tem essa sensação de confusão ampliada, pois surgem subitamente duas novas personagens no livro. O conhecimento dos filmes citados no livro não é indispensável, no entanto, nesse último capítulo, por fazer referências diretas ao filme, o entendimento anterior à leitura torna-se relevante para a compreensão da obra como um todo.

Outra obra cinematográfica bastante conhecida que se utiliza desse mesmo mecanismo é *A Rosa Purpura do Cairo* (1985) dirigida e roteirizada pelo aclamado Woody Allen (1935-). No filme, Cecilia, personagem e Mia Farrow (1945-), encanta-se por um personagem do filme *A Rosa Purpura do Cairo*, a que ela assiste por diversas vezes. Até que um dia o personagem, ao notar sua presença constante na plateia, resolve sair da tela e conhece-la pessoalmente. Há, assim, a espectadora encantada pela ficção, que lhe parece muito melhor do que a sua realidade, junto ao marido machista e alcoólatra. Assim como a personagem de Björk em *Dancer in the Dark* e a personagem de *Das Nackte Auge*, Cecilia de Woody Allen envolve-se com a ficção ao ponto de transporta-la e transforma-la na sua própria realidade. Esse processo pode ser entendido, segundo Truffaut (2008, p.46), como o resultado de um cinema que, inicialmente, havia sido criado para reproduzir a realidade, mas que “tornou-se grandioso sempre que conseguiu superar essa realidade apoiando-se nela, sempre que conseguiu dar plausibilidade a fatos estranhos ou criaturas bizarras(...).” (Truffaut, 2008, p. 46).

A semelhança entre a “senhora do cachorrinho” e a jovem vietnamita torna-se a estreitar-se. A mulher diz não incomodar-se com a cegueira, exceto pelo fato de estar cansada de ouvir música e histórias que os outros insistem em lhe contar, e afirma interessar-se apenas por barulhos. Isso explicaria seu desejo de trabalhar em fábricas (como Selma do filme), onde propaga-se o ruído de máquinas e engrenagens. Logo em seguida, Selma do livro revela que seu grande sonho sempre fora trabalhar no teatro, pois se diz fascinada pelos palcos. A senhora conta, então, como, apesar da cegueira, frequenta o cinema com a ajuda de sua amiga chamada Kathy:

Minha mão é minha tela e os dedos de Kathy são os autores. Não tenho dúvidas de que ela mude a história quando o filme não a agrada. (...) Em um filme sem imagens a maioria dos homens são meros passos. Eles vagam através das noites sem sono, são perseguidos, correm como loucos através de

becos ou descem escadas em caracol e se escondem em porões. (D.N.A., p.184)⁸⁰

Nota-se nesse trecho novamente uma aproximação entre as duas obras, literária e fílmica, não somente devido aos os mesmos nomes das personagens, como também a mesma situação dentro do cinema. Em ambas as histórias existe Kathy, que ajuda a amiga cega a “enxergar” o que está sendo projetado na grande tela.

Na sequência, a senhora afirma não se importar com a imagem propriamente dita: “Rostos que parecem fotos de passaporte não significam mais nada para mim. Eu queria ver a dança, quer dizer, os movimentos estranhos e inócuos das pessoas.” (D.N.A., p.185)⁸¹. Desse modo, pode-se compreender a identidade pela “foto de passaporte”, ou seja, um documento oficial, controlado na entrada e saída dos não-lugares, como os aeroportos. Para a senhora com o cachorrinho esse tipo de identidade não possui valor algum.

Por fim, Selma pergunta à mulher onde se encontra sua tal amiga Kathy e a senhora responde: “Não sei onde ela está agora. Mas quando vou ao cinema ela está sempre sentada ao meu lado.” (D.N.A., p.185)⁸². Ela passa a acreditar cada vez mais nos personagens dos filmes e cada vez menos na realidade incomunicável que a cerca, transformando não somente a sala do cinema, como a própria imagem projetada em um lugar, que se opõe ao mundo exterior, configurando-o como um não-lugar.

O final do romance proporciona ao leitor essa possibilidade múltipla de leitura, um final aberto que pode ser construído à medida que o leitor conhece as outras narrativas a que ele faz referências. Tal mescla narrativa pode ser melhor compreendida na tabela abaixo:

	Selma do filme	Selma do romance	Senhora do romance	Protagonista do romance
Origem	Tcheca.		Vietnamita.	

⁸⁰ Tradução nossa: “Meine Hand ist meine Leinwand, und die Finger von Kathy sind die Autoren, denn ich bin sicher, dass sie die Geschichte umschreibt, wenn sie ihr nicht gefällt. (...) In einem Film ohne Bilder sind die meisten Menschen reine Schritte. Sie wandern durch schlaflose Nächte, werden verfolgt, rasen durch die Gassen oder steigen Wendeltreppen hinunter und verstecken sich im Keller.” (D.N.A., p. 184)

⁸¹ Tradução nossa: “Die Gesichter, die wie Passbilder aussehen, bedeuten mir nichts mehr. Ich möchte den Tanz sehen, ich meine, die seltsamen, sinnlosen Bewegungen der Menschen.” (D.N.A., p. 185)

⁸² Tradução nossa: “Ich weiß nicht, wo sie jetzt ist. Aber wenn ich ins Kino gehe, sitzt sie immer neben mir (...)” (D.N.A., p. 185)

Residência(s)	Mora nos EUA	Irá morar nos EUA. Atualmente mora em Berlim	Atualmente mora em Berlim. Morou em Bochum. Morou em Paris.	Morou em Bochum. Morou em Paris.
Ocupação	Trabalha na fábrica		Deseja trabalhar na fábrica.	
Situação de saúde	Cega		Cega. Fez operação nos olhos.	Submeteu-se a procedimentos.
Ambições	Deseja trabalhar no teatro.			Procura um trabalho.
Destino	Será executada.			
Relação com Catherine Deneuve	Amiga de Kathy.		Amiga de Kathy.	É fascinada por Deneuve.

Com isso, tem-se uma obra literária que dialoga com diferentes obras cinematográficas de diferentes épocas e diretores, de forma a utilizar tais filmes como parte integrante de sua própria narrativa. Ao mesmo tempo, os filmes citados durante o livro desenvolvem um poder transformador na protagonista, de modo a guiar sua narrativa e gradualmente construir um espaço de identificação, de lugar para a vietnamita junto das personagens da atriz que tanto lhe encanta. O conhecimento prévio dessas histórias permite ao leitor um tipo de experiência intermediária que se intensifica no último capítulo de *Das Nackte Auge*, sendo possível até mesmo a criação de uma terceira história, resultante do entrelaçamento da narrativa do livro e do filme de Lars von Trier, como um produto da interferência dos filmes na narrativa da protagonista da obra de Tawada.

Considerações finais

O projeto literário de Yoko Tawada contempla a mudança de perspectiva, seja através do sujeito que se encontra fora de seu espaço conhecido e que, portanto, é capaz de enxergar

melhor sua realidade, seja pela mudança do olhar antropológico que habitualmente vê o mundo oriental como extraordinário, incomum. Em uma entrevista em um festival literário sueco⁸³, Tawada afirma ter escolhido com cuidado a nacionalidade vietnamita da protagonista de *Das nackte Auge*, pois queria escrever uma história sobre o pós-comunismo, pós-colonialismo e pós-confucionismo. A autora coloca em discussão o entendimento subjetivo acerca desses sistemas. Há, por exemplo, Jörg, o alemão ocidental capitalista, que acredita estar resgatando a jovem vietnamita do sistema socialista, de modo a julgar este ou aquele sistema como o melhor. No entanto, para Tawada, cada sujeito tem seu próprio entendimento, sua própria interpretação sobre o que julga ser mais adequado para si. Com isso, ela questiona não só o modo como a própria pessoa se entende, mas também como os outros compreendem-na. Da mesma maneira, há a questão da impossibilidade do regresso. No romance, a personagem representa aqueles que julgam o novo mundo demasiadamente excessivo e que, portanto, desejam “voltar para casa”, voltar para a situação anterior. Todavia, esse movimento de regresso apresenta-se como impossível, como um movimento conservador.

Tal abordagem faz-se clara nos quatro filmes discutidos no trabalho. Em *Repulsion* faz-se o questionamento da realidade através dos devaneios da personagem, influenciados pelo comportamento de Carol do filme de Roman Polanski. Em *The Hunger* há a questão do trabalho como matéria definidora de identidade, no sentido de reconhecimento de um grupo, dentro do sistema capitalista, a metáfora da extração do sangue, a exploração dos menos favorecidos e o consumo com finalidade estética, elemento de extrema relevância na sociedade ocidental. Já em *Indochine*, a discussão parte dos questionamentos de Jean a respeito dos sistemas capitalista e comunista, no qual, devido à dificuldade de comunicação, há a deslegitimação dos argumentos da vietnamita, como a figura do colonizado, frente às justificativas do colonizador, configurando, assim, o triunfo capitalista. No último capítulo do romance, *Dancer in the Dark*, também surge a questão do trabalho com o desejo de Selma de trabalhar no teatro e de sua vizinha de trabalhar em uma fábrica, bem como a origem socialista das personagens, esta do Vietnã e aquela da Tchécua. Além disso, a temática da beleza novamente faz-se presente quando Selma questiona a origem oriental da vizinha devido à sua aparência europeia.

A beleza ocidental também é representada no romance através da escolha de Catherine Deneuve como objeto de devoção da personagem, uma vez que a atriz é tida como um ídolo nacional francês e um tipo ideal de beleza feminina. No entanto, ela interpreta personagens

⁸³ Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A> Acesso em: 27 ago. 2017.

completamente diferentes desse estereótipo. Seus papéis apresentam figuras de mulheres *outsiders*, como a louca, a alcoólatra, a lésbica ou a prostituta. Segundo Truffaut (2005, p. 233) “apesar de sua aparência antes romântica e frágil, Catherine tem (...) o mesmo lado imperturbável e um pudor que, em seu trabalho de atriz, a orientam para nunca se entregar por inteira. Essa contenção faz sonhar, aumenta o mistério (...)”, com isso Catherine

(...) acrescenta ambiguidade a qualquer situação, qualquer roteiro, pois dá a impressão de dissimular uma grande quantidade de pensamentos secretos que se deixam adivinhar em segundo plano e, pouco a pouco, tornam-se o essencial e compõem o clima do filme. Essa impressão de “vida dupla” talvez advenha também de uma espécie de severidade que encontramos em seu olhar. Se o rosto de Catherine é muito doce, o olhar é às vezes bem duro, julgando e exprimindo então grande lucidez. (Truffaut, 2005, p.233)

Tais posições desempenhadas pela atriz, segundo Tawada⁸⁴, apresentam-se para a personagem do romance como as diferentes oportunidades que uma mulher pode ter no mundo ocidental, os diferentes papéis que ela pode interpretar. É a partir dessas figuras que a jovem vietnamita tenta entender a Europa.

Os personagens de Tawada, tal qual a protagonista de *Das nackte Auge*, frequentemente deparam-se com uma situação em que os códigos usuais do cotidiano não funcionam mais. Tal contexto parte do entendimento de Tawada acerca da língua. Em uma entrevista ⁸⁵ a autora declara acreditar no grande poder da língua, detentora do seu mundo próprio e independente da realidade. Ela justifica a afirmação, alegando que o cérebro humano possui um lado responsável por entender informações e outro lado responsável por “apenas” ouvir uma melodia, por exemplo. Para Tawada, esse modo contemplativo é tão importante quanto o racional, e a literatura, segundo ela, atua exatamente entre esses dois hemisférios. No romance é possível notar tal posicionamento, pois, para a personagem, ver e ouvir o filme significa mais do que compreender o conteúdo do mesmo. Sua experiência cinematográfica é sensorialmente potencializada pela não compreensão racional. Ao não ser capaz de entender racionalmente o conteúdo dos estímulos que lhe chegam, a personagem passa por um processo de desautomatização, que é, por excelência, uma das principais funções da arte.

Em tempos em que, por conta das superabundâncias, das superexposições, do avanço gigantesco da tecnologia, da velocidade na circulação de informações e pessoas, a realidade é

⁸⁴ Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A> Acesso em: 27 ago. 2017.

colocada em questão, a arte se reafirma como um local de questionamento fundamental para a manutenção da sociedade que, cada vez mais, precisa de freios capazes de colocar o sujeito em territórios desconhecidos, desconfortáveis, a fim de lembrá-lo constantemente da sua condição humana.

Tawada lembra seu leitor dessa condição através de duas ferramentas usadas exaustivamente no romance em questão. São elas: o estranho, que coloca o leitor em contato com dimensões que vão muito além do cotidiano; e a ironia, ressaltando valores patéticos, supérfluos, frutos dessa automatização cada vez mais latente do sujeito. Em *Das nackte Auge* Tawada utiliza-se desses mecanismos na crítica ao eurocentrismo quando insere sua personagem, descendente de uma história de colonização e disputa de sistema, dentro do contexto de onde partiram esses pressupostos, aos quais ela, consciente ou inconscientemente, fora subjugada.

Para isso, a autora serve-se do cinema e, assim como um realizador cinematográfico, faz a montagem dos filmes dentro de sua narrativa com o objetivo de criar esse significado maior. O resultado dessa espécie de efeito Kuleshov literário, é uma obra que contempla questões extremamente pertinentes na contemporaneidade através da suscitação da dúvida a respeito da sinceridade enunciativa à medida em que é dissolvida a fronteira entre as narrativas do romance, dos filmes e a própria experiência da autora, de modo a criar uma mistura entre ficção e realidade. Há também essa narrativa errática, própria tanto de uma escritora imigrante como de um contexto de literatura contemporânea orientado pela interpretação das experiências (*Erfahrungdeutung*), cujas referências emaranham-se por meio de um deslocamento de conteúdos que fluem por diferentes canais. O conhecimento dos filmes propicia ao leitor uma leitura completamente diferente da obra, uma vez que os principais pontos levantados no romance, são justamente enfatizados pelas obras cinematográficas referenciadas.

A combinação de som e imagem é capaz de criar uma máscara sobre a realidade. O cinema é uma arte que necessita do enquadramento da realidade, ou seja, é naturalmente um selecionador e, ao operar essa seleção sobre fragmentos da realidade, compõe um discurso. A câmera possui, portanto, sua expressividade singular ao possibilitar o deslocamento e a criação de múltiplos pontos de vista. Ao mesmo tempo, é oferecida ao espectador a visão absoluta, a penetração nas imagens exibidas e o deslocamento no tempo e no espaço da obra fílmica. Tudo o que não é projetado na grande tela, torna-se invisível aos olhos, e tudo o que é

⁸⁵ Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A> Acesso em: 27 ago. 2017.

exibido, justamente por se saber ser falso, é capaz de adentrar de maneira ainda mais intensa a plateia. Dessa forma, o cinema cria esse vínculo quase primitivo que permite ao espectador sair de si próprio e penetrar em um corpo e um cenário estranho, assemelhando-se muito ao sonho, cuja flexibilidade de tempo e espaço e a dissolução de imagens ao se cerrar os olhos, como se a luz fosse apagada dentro da sala de projeção, também faz-se presente. Com isso, o cinema torna-se apto a mostrar o invisível, a tornar o pensamento visível, de modo a conferir um grande poder persuasivo à imagem anteriormente fugaz, persuasão essa essencial à cinematografia.

No romance, Tawada cria de maneira progressiva esse impacto persuasivo. Em *Repulsion* são inseridas as questões que serão levantadas durante todo o romance, através do questionamento da realidade em algumas alusões ao filme de Polanski. Em *The Hunger* a personagem refere-se a Deneuve e mostra seu interesse em ser sua parceira, ao querer estar na posição da personagem de Susan Sarandon. Em *Indochine* ela dirige-se diretamente à Elaine e identifica-se fisicamente com Camille, filha da personagem de Deneuve. Por fim, em *Dancer in the Dark*, há a possibilidade de leitura de que a senhora cega vizinha de Selma seria a vietnamita, que, na sua ilusão ou devaneio, frequenta os cinemas berlinenses na companhia de Kathy, apelido carinhoso para Catherine.

A fim de constituir esse texto resultante de diversas camadas de leitura, emprega-se a hipertextualidade, em que o hipotexto, sob operações bastante semelhantes às técnicas de montagem do cinema, como ampliação, concretização, realização e seleção, é capaz de modificar o hipertexto, ampliando sua possibilidade de interpretação. Ou seja, essas referências intermediáticas, além de constituírem significado dentro da obra, também proporcionam ajuda para a compreensão do presente, através de suas reordenações, reestruturações e reutilizações em suas camadas de citações e releituras. A intermedialidade, portanto, define a literatura do tempo presente.

A crescente relação de afinidade com o cinema dialoga com a questão da identidade, formada na relação entre o eu e o outro, cujo fluxo tem se intensificado no mundo contemporâneo devido à descentração do sujeito, levando à fragmentação da identidade e dos códigos culturais, que se tornam efêmeros, flutuantes e impermanentes. A globalização produz híbridos culturais que desintegram as identidades nacionais, no sentido de nação como um sistema de representação cultural. Quanto maior for o mercado global, maior será essa desvinculação da identidade. Nesse sentido, também a língua atua como um sistema social que aciona uma gama de significados previamente embutidos nos sistemas culturais, e os

escritores migrantes, sujeitos dispersos, produto de diversas histórias e culturas, tornam-se pessoas que transferem entre fronteiras, assim como a tradução.

Devido às transformações aceleradas, o mundo contemporâneo é caracterizado pelo excesso e expresso pelo que se entende como não-lugar, ou seja, pontos de trânsito e ocupações provisórias de diversas espécies. Todo lugar que não se apresenta como identitário, relacional ou histórico, isto é, que se determina pela individualidade, pela passagem, pelo provisório e pelo efêmero, compreende-se como um não-lugar. No romance, a sala do cinema se classificaria como um não-lugar. No entanto, a partir do momento em que a personagem cria o vínculo identitário com esse local, ele passa a se apresentar, dentro do contexto da narrativa, como um lugar. O espaço de viagem, por conter uma relação fictícia entre olhar e paisagem, é o arquétipo do não-lugar. A personagem, por estar fora de seu país de origem, de sua casa, estaria supostamente em um não-lugar por excelência. Também pressupostos globalmente conhecidos, como textos e palavras em placas e indicações, cujos significados são completamente desconhecidos para a personagem no mundo ocidental, definem os não-lugares. O romance ilustra exatamente o que Buchka (1987, p.65) classifica como característico no cinema wenderiano ao afirmar que “(...) a pátria se extinguiu, mas ainda há cenários (na arte) onde se pode encontrar abrigo.”

Ao longo desta dissertação, procuramos demonstrar de que maneira as referências que se combinam e se complementam são responsáveis por compor o romance de Tawada em questão, o qual apresenta de forma exemplar o modo como a literatura contemporânea vem trabalhando e se relacionando com as questões acerca do sujeito fragmentado, bem como o surgimento de novas maneiras de lidar com as diferentes mídias. Assim como a leitura do romance dá-se em sua totalidade por meio da interferência de outras obras, Tawada utiliza-se em seu trabalho como um todo da sua visão traduzida de sujeito deslocado físico e culturalmente. Tal processo certamente proporcionará perspectivas frutíferas de estudo, não somente para a literatura, como também para as discussões interdisciplinares.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In.: **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2010.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme – tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BLUME, Rosvitha Friesen. Traços migratórios e tradução cultural na obra ensaística de Herta Müller e de Yoko Tawada. In. **Itinerários: Araraquara**, 2014.
- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes**. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- CARNEIRO, Flávio. **No país do presente - Ficção brasileira no início do século XXI**. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Adaptação como tradução. In: **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.19-20.
- EMMERICH, Wolfgang. **Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende**. Universität Bremen: Bremen, 2005. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL0606110113A/33377>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).
- FADEL, Natália Corrêa Porto Sanches. **Die Gegenwartsliteratur in der brasilianischen Germanistik**. Freie Universität Berlin: Berlin, 2012. Disponível em: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000036558. (Acesso em: 06 de setembro 2017).
- GAMLIN, Gordon. **Intercultural indentity through the prism of language: Yoko Tawada’s Storytellers Without Souls**. Kobe University: Kobe, 2012. Disponível em: <http://www.lib.kobe-u.ac.jp/repository/81008295.pdf>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).
- GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: The Basics**. Routledge: Nova York, 2012.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**, 10ª Edição, DP&A: Rio de Janeiro, 2006.
- JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.
- KÄMMERLINGS, Richard. **Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit ’89**. Klett-Cotta: Stuttgart, 2011.

KRAENZLE, Christina. Travelling without Moving: Physical and Linguistic Mobility in Yoko Tawada's Übersetzungen. In: **Transit**, University of California, 2005.

KURITA, Yukari. "Migrantenliteratur" in Deutschland – eine Untersuchung zu Sprache und Gedanken von Yoko Tawada. In: **Germanistische Beiträge der Gakushuin Universität (GBG)**, nº19. Tóquio: Gakushuin University, 2015. Disponível em: <http://www.gakushuin.ac.jp/univ/let/germ/05bungakukai/052ronshu-d.html>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

LAHIRI, Jhumpa. **In Other Words**. Vintage Books: Nova York, 2016.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Perdida entre signos: Literaturas, artes e mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PASOLINI, P. P. **Empirismo herege**, Lisboa: Ed. Assírio & Alvim, 1982.

PRAßER, Judith - **Der literarische Held und sein mediales alter ego**. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". In: **History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, nº 6, 2005, p. 43-64. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>. Acesso em: 30 jan 2017. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

RAKUSA, Ilma. Die Welt als Zeichen. In: **Text+Kritik**. nº 191/192. Munique: Richard Boorberg Verlag, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. (Acesso em: 06 de setembro 2017).

_____. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TAWADA, Yoko. **Das Nackte Auge**. Tübingen: konkursbuch Verlag Claudia Gehrke, 2010.

TAWADA, Yoko. **The Naked Eye**. Traduzido do alemão por Susan Bernofsky. New York: New Directions Publishing, 2009.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos: textos sobre o cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WENDERS, Wim. Prefácio. In.: **Where Europe Begins**. New York: New Directions, 2002.

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

Webgrafia

Site oficial de Yoko Tawada. Disponível em: <http://yokotawada.de/?page_id=5> (Acesso em: 06 de setembro 2017).

TAWADA, Yoko. Littfest 2014: Tokyo - Berlin, tur och retur, [15 de março, 2014]. Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5BHHj_R1j6A (Acesso em: 06 de setembro 2017).

TAWADA, Yoko. Magnificent Strangeness: An Evening with Yoko Tawada and Rivka Galchen, [27 de fevereiro, 2015]. Deutsches Haus - University of New York. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xF05nPOcUEk>> (Acesso em: 06 de setembro 2017).

Filmografia

Dancer in the dark. Direção: Lars von Trier, Produção: Lars von Trier. Zentropa: Suécia, Dinamarca, Finlândia, Islândia, Alemanha, França, Estados Unidos, Reino Unido, Noruega, 2000 (140 minutos).

Indochine. Direção: Régis Wargnier, Produção: Eric Heumann, Jean Labadie. Paradis Films: França, 1992. (159 minutos).

The Hunger. Direção: Tony Scott, Produção: Richard Shepherd. MGM: Reino Unido, 1983. (96 minutos).

Repulsion. Direção: Roman Polanski, Produção: Gene Gutowski. Compton Films: Reino Unido, 1965. (105 minutos).