

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

RAMON LIMEIRA CAVALCANTI DE ARRUDA

"A CICATRIZ DA PASSAGEM": LUTO E VIAGEM  
EM *RAKUSHISHA*, DE ADRIANA LISBOA

BRASÍLIA  
2018

RAMON LIMEIRA CAVALCANTI DE ARRUDA

"A CICATRIZ DA PASSAGEM": LUTO E VIAGEM  
EM *RAKUSHISHA*, DE ADRIANA LISBOA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de pesquisa: Representação na literatura contemporânea

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília

2018

## DEDICATÓRIA

*Às mães, especialmente à minha.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Professor Doutor Cláudio Roberto Vieira Braga, que orientou este trabalho do gérmen ao último caractere digitado. Conteí com sua competência e com seu apoio inestimáveis e sempre disponíveis nas encruzilhadas de todos os tipos que surgiram no caminho que me separava da conclusão. Fez tudo quanto poderia para que o resultado desta jornada fosse o melhor, de maneira que as limitações eventuais encontradas são de exclusiva responsabilidade minha. De nossa relação acadêmica, carregarei um exemplo de profissional modelar e de pessoa íntegra e generosa.

Agradeço à Universidade de Brasília e ao povo brasileiro que a torna viável, por meio de seus impostos investidos no ensino público de qualidade.

Agradeço aos professores, aos funcionários e aos colegas com quem compartilhei a experiência de discussões e de pesquisa.

Sou grato ainda a Guilherme Friaça e a Maria Eduarda de Seixas Corrêa, pelo estímulo recebido para que levasse a cabo este projeto.

Por último, mas, de forma alguma, menos importante, agradeço a Cláudio Leuzinger, a Felipe Marcelino e à minha mãe, Flávia Maroja Limeira

*À margem de lugar nenhum, o sem-lugar só se reconhece no exílio.*

Eliane Brum

## RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise do romance *Rakushisha*, de Adriana Lisboa, como uma representação do luto e da viagem conjugados por um nexos simbólico. A hipótese que orientou a pesquisa foi a de que a verossimilhança da obra está calcada nessa relação de simbolização entre um âmbito físico, em que há um deslocamento das personagens entre fronteiras de países, e outro psicológico, em que ocorre uma correspondente intramocão na psique delas. Paralelamente, propõe-se a leitura de que a representação realizada pela autora corresponde a um tempo histórico em que a morte se tornou um tabu, e a elaboração do luto ficou obliterada pela obrigação do silêncio e da reserva quanto a sua vivência. O referencial teórico principal usado para a análise incluiu os conceitos de amor líquido e de identidade em Bauman; reflexões sobre luto, falta e perda em Freud, Nasio e Kehl; o resgate histórico da experiência da morte no ocidente apresentado na obra de Ariès e o conceito de verossimilhança em Todorov. A relevância do estudo ficou evidente com a constatação de que o tema não apenas encontra eco em reflexões teóricas de vários campos do saber, como também na publicação de obras ficcionais e autobiográficas a respeito do sofrimento decorrente das perdas na contemporaneidade.

Palavras-chave: Luto, Morte, Viagem, *Rakushisha*, Verossimilhança, Representação literária.

## ABSTRACT

This work presents an analysis of the novel *Rakushisha*, written by Adriana Lisboa, as a representation of grief and travelling intertwined by a symbolic nexus. The study was guided by the hypothesis that the verisimilitude of the referred novel stands in this relationship between a physical ground, where the characters travel across countries, and a psychological one, in which there is a movement inside their psyche. In parallel, the analysis holds that there is a correspondence between the literary representation embodied in *Rakushisha* and our historical period when death has become a taboo, and, consequently, the experience of grief and mourning has been overwhelmed by the obligation of silence and prudence. The main theoretical framework included the concepts of liquid love and identity in Bauman; the reflections on grief, miss and loss in Freud, Nasio and Kehl; the western historical perspective of death in reconstituted by Ariès and the notion of verisimilitude in Todorov. This dissertation's relevance could be demonstrated by the echoes of its theme among nowadays theoretical production in a variety of scientific fields, as well as by the publication of fictional and non-fictional narratives approaching the suffering related to loss at the present.

Key words: grief, mourning, death, travelling, *Rakushisha*, Adriana Lisboa, literary representation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1. O AZUL: O LUTO OBLITERADO DE CELINA NO MUNDO DOS ANALGÉSICOS</b> .....	13
<b>1.1 O amor e a dor do luto como faces da mesma moeda</b> .....	14
O luto .....	15
O amor.....	18
<b>1.2. A morte como tabu e a vergonha do luto</b> .....	21
Da morte domada à morte selvagem.....	23
A vergonha do luto no mundo sem tempo para a dor.....	27
<b>1.3 As viagens de Celina e a simbolização do luto obliterado</b> .....	29
<b>2. O AMARELO: HARUKI ENTRE O AMOR E O PERTENCIMENTO NO LÍQUIDO MUNDO MODERNO</b> .....	39
<b>2.1 O amor líquido</b> .....	40
<b>2.2 A identidade movediça</b> .....	47
<b>2.3 "A cicatriz da passagem"</b> .....	52
<b>3. O ELO ENTRE O AZUL E O AMARELO: A VIAGEM SIMULTÂNEA DE CELINA E HARUKI</b> .....	63
<b>3.1 As cores da dor e do amor: ressonâncias do haikai leminskiano no romance <i>Rakushisha</i></b> .....	64
<b>3.2 O gênero diário em <i>Rakushisha</i> e suas implicações na representação da viagem de Celina e de Haruki</b> .....	69
<b>3.3 Juntos e separados: a viagem comum e o percurso singular</b> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	88

## INTRODUÇÃO

Eu contava onze anos quando vivenciei aquela que considero minha primeira experiência marcante e clara com o luto. Cheguei da aula à casa de minha avó materna, e uma tia avisou-me que eu deveria ir para a dos meus avós paternos, sem explicações adicionais. Já não lembro como cheguei lá, tampouco me recordo de quem me contou que minha bisavó Alaíde morrera. Dos fragmentos que restaram na memória daquele episódio, lembro-me de haver chorado, mas fiquei especialmente impressionado com meu avô, filho de Alaíde, chorando, algo que eu nunca vira, nem jamais imaginara acontecer àquele homem sertanejo que parecia um titã aos meus olhos de menino. O velório foi realizado no grande terraço da casa de meus avós, e lembro que me marcou também o fato de que o outro filho de minha bisavó recém-falecida, com o qual meu avô cortara relações anos antes, foi aceito, em trégua temporária, naquele território. Os descendentes que moravam fora da Paraíba acorreram de carro e de avião, e parentes cuja existência eu ignorava compareceram ao velório e ao sepultamento e passaram a integrar, na minha mente, a rede familiar reconhecida.

Algum tempo depois do falecimento de minha bisavó Alaíde, testemunhei, aos poucos, o desfazimento do quarto que ela ocupava. De novo, não me restaram memórias vivas dos detalhes desse processo, mas outro fato marcante da época, para mim, relacionou-se a umas fotografias encontradas nas caixas que ela arquivava no guarda-roupa. Deve ter sido aí a primeira vez em que ouvi o adjetivo “tétrico”, saído da boca horrorizada de minha avó, nora e sobrinha da falecida. Estavam numa caixa se sapatos várias imagens de parentes mortos, inclusive crianças de berço jazendo em caixões pequeninos. Sobre o canto inferior da fotografia, em diagonal, ou no verso de fundo branco, havia dedicatórias e mensagens oferecendo aquela lembrança a dona Alaíde. Eram afilhados, sobrinhos ou primos falecidos, cuja imagem de finado fora capturada, reproduzida e remetida como lembrança. As fotografias foram rasgadas e descartadas no lixo por minha avó.

A experiência pessoal que relatei é um testemunho direto de um dos temas centrais estudados nesta dissertação e representados no romance *Rakushisha*, da escritora brasileira Adriana Lisboa. A conversão histórica ocorrida na relação do Ocidente com a morte, antes integrada ao cotidiano das pessoas e ao meio social e, no século XX, transformada em tabu, em objeto de silêncio e de reserva, tratada “com o mesmo pudor que os impulsos sexuais há um século”, na era vitoriana (GORER *apud* BRUM, 2015). Em artigo de opinião publicado na edição eletrônica do jornal *El País*, Eliane Brum afirma que o luto passou a ser, no século XX,

“tão secreto quanto a masturbação” e que “o fim da vida tornou-se algo a ser ignorado e, assim, não precisava nem ser superado, já que o melhor seria fingir que nem mesmo tinha acontecido” (Ibidem).

No mesmo texto, Brum identifica, neste começo de século XXI, uma tendência contrária a escamotear tudo quanto tem a ver com a morte e a manter recluso o luto. Comenta, por exemplo, a publicação de textos como os de Oliver Sacks e de Christopher Hitchens sobre as respectivas experiências com doenças terminais e com a conseqüente aproximação da morte, exemplos de que, no tempo corrente, “o morrer vem tornando-se uma narrativa confessional, de não ficção, escrita na primeira pessoa do singular”. Assim como outras obras citadas nesta análise – tanto ficcionais quanto não ficcionais, embora esses limites estejam cada vez menos claros atualmente –, assim também como filmes que tratam de assuntos afetos à morte, como o francês *Amor*, de 2012, e o espanhol *Mar adentro*, de 2004, o romance objeto deste trabalho insere-se na tendência identificada por Eliane Brum de tematizar a morte e o luto

A questão do luto, segundo a hipótese que orientou primordialmente a análise apresentada a seguir, reside na base mesma da construção da verossimilhança do romance *Rakushisha*. O principal objetivo pretendido neste trabalho foi demonstrar como a verossimilhança na obra é tributária de uma relação interdependente entre uma viagem improvável e o processo de elaboração simbólica da perda do objeto amoroso, comum a todos os seres humanos. A viagem inverossímil – porque carente de sentido segundo a lógica comum –, precipitada e sem planejamento serve como símbolo para o trabalho de luto, deslocamento interno sofrido pelas personagens após perdas amorosas. Essa será a última questão abordada no trabalho, no final do último capítulo, exatamente porque se entende que a análise construída no corpo da dissertação deve desembocar na discussão sobre a verossimilhança.

Na obra romanesca da escritora Adriana Lisboa, a morte, o luto, as identidades e as viagens têm sido recorrentemente representados, o que permite aproximá-la de uma “‘vertente’ da literatura brasileira, a dos deslocamentos” (PIRES, 2014. p. 389). Em Hanói (2013), a personagem David, um homem de seus trinta anos, músico diletante, ocupante de um emprego banal, recentemente abandonado pela namorada, recebe do médico a notícia de que vai morrer em poucos meses. Em meio às iniciativas que toma para despedir-se da existência, o que já constitui uma representação do luto de si, conhece Alex, descendente de vietnamitas imigrados para os Estados Unidos, caixa de um mercadinho de bairro e mãe solo de um garoto. O encontro dos dois é problematizado pela dúvida sobre se é plausível e desejável um envolvimento

amoroso cujo prazo de validade está prestes a vencer pela morte iminente de uma das partes. O título remete à ideia de uma viagem que os dois imaginam fazer juntos à capital do Vietnã.

*Azul corvo* (2014), publicado originalmente três anos depois de *Rakushisha*, guarda com este romance ainda mais semelhanças quanto aos elementos temáticos da composição. Nele, uma jovem adulta de seus 22 anos narra como, após a morte da mãe, partiu do Rio de Janeiro para os Estados Unidos, aos 13 anos, em busca do pai desconhecido, e, ao mesmo tempo que resgatava sua memória familiar, tomava conhecimento do passado brasileiro no período sombrio da ditadura instalada em 1964. Também aí, a morte de alguém próximo e o luto dela decorrente ensejam uma viagem que problematiza identidades, como em *Rakushisha* e em *Hanói*. A perda da mãe, bem como a busca de figuras paternas podem ser lidas também como símbolo da forma como a sociedade brasileira se relaciona com a memória desse período sombrio de nossa história nacional.

Adriana Lisboa nasceu, em 1970, na cidade do Rio de Janeiro e já publicou, além de romances, livros de contos, de poesias e de literatura infantil. Graduiu-se em música, o que lhe permite explorar elementos desse universo na composição de suas obras literárias. Sua relação com a literatura também se deu pela via acadêmica: é mestre em literatura brasileira e doutora em literatura comparada pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e foi pesquisadora visitante em Nichibunken (Kyoto), na Universidade do Texas em Austin e na Universidade do Novo México<sup>1</sup>. Já morou na França, na Nova Zelândia e nos Estados Unidos, onde se radicou. Por *Sinfonia em branco*, recebeu o Prêmio José Saramago e foi finalista do Prix des Lectrices de “Elle”. Seus livros já foram finalistas do Prêmio Jabuti e do Zaffari-Bourbon duas vezes (*Rakushisha* e *Um beijo de colombina*), assim como foram finalistas do Prêmio São Paulo os romances *Hanói* e *Azul corvo*, este também considerado um dos livros do ano do jornal britânico “The Independent”.

A análise do romance *Rakushisha* que será apresentada estrutura-se em três capítulos. O primeiro deles concentra-se nas circunstâncias da personagem Celina, que está vivenciando o luto da filha Alice, no momento em que o leitor depara com ela. Para compreender as circunstâncias dessa que é a personagem de maior evidência no romance, recuperam-se aspectos teóricos sobre o amor, sobre o luto e sobre suas interseções. O segundo capítulo foca as circunstâncias de Haruki, um ilustrador que encontra Celina por acaso e convida-a para acompanhá-lo ao Japão. A presença de Haruki, também em processo de luto, amplia a

---

<sup>1</sup> As informações biográficas foram retiradas da página *web* da autora.

representação desse aspecto humano na obra, porque envolve o sofrimento pela perda do pai, com conflitos de identidade decorrentes, assim como a dor pelo amor não correspondido. No último capítulo, as duas personagens serão abordadas conjuntamente, com o foco voltado para o encontro e o que ele representa na composição do romance.

## 1. O AZUL: O LUTO OBLITERADO DE CELINA NO MUNDO DOS ANALGÉSICOS

*Um filho é um mundo sem tempo.*

Eliane Brum

Das duas personagens centrais do romance *Rakushisha*, Celina é a que se presta a uma representação mais abrangente e complexa do luto. Haruki está às voltas com a perda amorosa de uma amante, que continua viva e com a qual estabelece uma relação importante, mas circunstancial. Sofre também pela perda do pai, sofrimento considerado mais conforme a ordem natural das coisas. Celina perdeu uma filha abruptamente em um acidente automobilístico, o que acentua o trauma de uma perda em si tida por antinatural, afinal, entende-se que os avós devem morrer antes dos pais, e estes, antes dos filhos. A perda da filha é também a problematização profunda de facetas fundamentais da identidade feminina da personagem, pois ocorre uma ruptura em sua imagem como esposa e como mãe.

O fato de ser concedida a Celina uma voz narrativa em primeira pessoa reforça a noção de que a representação de seu estado enlutado está em patamar mais preponderante do que o de Haruki. Celina tem voz própria por meio das páginas de seu diário de viagem, que franqueia ao leitor acesso a seus recônditos psíquicos. Essa espécie de privilégio, no âmbito do romance, também se corrobora pelo fato de que há um paralelo entre as páginas escritas por Celina e aquelas consignadas pelo mítico poeta Matsuo Bashô, cujos versos e universo nipônico constituem um lugar importante de irradiação de sentidos para toda a obra, desde o título *Rakushisha*.

Neste capítulo, pretende-se apresentar os aspectos do luto mais significativos para a representação operada por Adriana Lisboa centrada na personagem Celina. O referencial teórico empregado para a compreensão do luto e da morte no passado e na atualidade também servirá para a abordagem do problema tal como se apresenta em Haruki, segunda personagem considerada na análise. Uma das hipóteses centrais deste capítulo é a de que Celina vive um processo de luto obliterado, para cuja resolução a viagem à “*Rakushisha*” desempenha função primordial, o que deve ser reiterado também pelas discussões, no terceiro capítulo, sobre o encontro de Celina com Haruki e sobre a viagem conjunta empreendida por ambos.

## 1.1 O amor e a dor do luto como faces da mesma moeda

As peripécias do amor são um dos temas centrais da literatura e das artes narrativas de uma forma geral e "estão no âmago da prosa e da poesia" (PARKES, 2009, p. 13). Para o filósofo francês Comte-Sponville, "o amor, tomado em si mesmo, é o tema mais interessante, quase sempre, para quase todo o mundo" e "qualquer outro tema só tem interesse à medida do amor que temos por ele" (2011, p. 11). Para render linhas, parágrafos, páginas e obras engendrados ao longo de milênios, sem deixar de despertar o interesse, o amor deve revelar muito do humano e apresentar-se em uma complexidade de manifestações diversas.

O amor proibido entre Romeu e Julieta, o amor irresponsável entre Helena e Páris, o amor louco de Medeia ou de Salomé, o amor paciente de Jacó por Raquel narrado na Bíblia e cantado por Camões, o amor inquebrantável entre Penélope e Odisseu, todos são exemplos de representações míticas e literárias do amor em diferentes aspectos e nuances. Mesmo em uma obra eminentemente épica como a *Iliada*, cujo tema central costuma ser considerado a ira de Aquiles, é possível encontrar rastros e articulações dessa ira com o amor, afinal, o herói do calcanhar vulnerável retira-se da luta porque foi ferido em seu amor-próprio, quando Agamêmnon lhe tomou a escrava Briseida, e retorna à peleja pelo amor a Pátroclo, que, usando a armadura dele, Aquiles, foi morto por Heitor. Também na *Iliada*, faz-se presente o amor parental, quando Príamo, o velho rei de Troia que, como Celina, perdeu sua cria, ajoelha-se diante de Aquiles, assassino e vilipendiador de seu filho Heitor, para recuperar-lhe o corpo e garantir-lhe os funerais sagrados.

Aparentemente, para todo caso de amor representado na literatura, há uma perda total ou parcial a ele associada. A interdição familiar ao amor entre Romeu e Julieta termina na tragédia dos dois mortos: um suicídio decorrente da dor insuportável de crer que o outro está morto seguido por um segundo suicídio pelo luto insuperável de constatar o par falecido. O luto de Aquiles é consubstanciado em vingança contra Heitor. O luto de Príamo esvazia-lhe o orgulho e qualquer vaidade, visto que todos os sentidos da vida ficaram submetidos à necessidade de reparar, mesmo que minimamente, a dor pela perda do filho amado por meio de um enterro digno para seu corpo. O amor é uma promessa de paraíso que envolve outrem e é marcado por perdas parciais ou fadado ao fim e, conseqüentemente, à dor e ao sofrimento lutuoso.

## O luto

Cumprido delimitar, neste ponto, os sentidos da palavra “luto” na língua portuguesa, os quais flutuam bastante por uma lógica metonímica. No verbete correspondente ao termo no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, as acepções de “luto”, embora sejam todas associadas à morte de uma pessoa ou à perda de forma mais geral, denotam ora o sentimento decorrente da perda, isto é, um fato subjetivo, de ordem psicológica; ora o período em que o sentimento deve ter seus sinais manifestados; ora, ainda, as roupas, os acessórios, as cores e outros sinais que comunicam o estado de sofrimento pela perda vivida; ora, também, comportamentos convencionais e costumeiros esperados das pessoas que perderam um ente querido como expressão de sua dor, a exemplo do jejum, do isolamento, da abstenção de sexo, da raspagem dos cabelos etc. (HOUAISS, 2001, p. 1794).

É interessante ressaltar que o termo português “luto” é a tradução para três diferentes palavras da língua inglesa relacionadas às reações à morte. “*Bereavement*” é vocábulo mais específico, usado para “definir a situação de ter perdido alguém significativo devido à morte”, normalmente pais, irmãos, filhos, cônjuges ou um amigo assaz próximo, o que é marcado por forte estresse e sofrimento (SILVA, 2014, p. 72). O segundo termo, “*grief*”, relaciona-se ao “conjunto de reações emocionais/afetivas” vinculadas à morte de alguém amado, com ênfase no psicológico, mas também com aspectos “sociais, cognitivos e comportamentais” (Ibidem). O terceiro e último termo, “*mourning*”, embora possa, em alguns usos, ser intercambiável com “*grief*”, refere-se mais comumente à “expressão pública das reações emocionais decorrentes da perda gerada por morte”, como as manifestações ritualísticas que podem facilitar o êxito do trabalho de luto (Ibidem).

Fica evidente que, em português, a mesma palavra designa aspectos de ordem subjetiva e objetiva vinculados ao processo de perda amorosa. Ao mesmo tempo, o luto é a perda, é o sentimento decorrente da perda ou o estado de quem se encontra sob esse sentimento, são os sinais exteriores que devem comunicar socialmente a experiência da perda, bem como o decoro e o comportamento prescritos culturalmente e esperados de quem passou pela morte de alguém querido. A articulação entre esses âmbitos verificáveis nos sentidos da palavra “luto”, que se espraiam do subjetivo ao objetivo, que oscilam entre o que é específico da psique particular de um ser humano e o que é cultural e social, constitui um indício importante para o nexos teórico que, em passagens analíticas posteriores deste trabalho, justificará o movimento entre a psicanálise e a psicologia e os estudos culturais focados na mobilidade e na identidade.

A psiquiatria e a psicologia adotam uma conceituação mais restrita de luto, quando comparada às proposições psicanalíticas derivadas da obra freudiana. Nesse contexto psiquiátrico e psicológico estrito, luto seria “a reação à perda de um ser, com o qual se possui um vínculo afetivo, devido à morte” e se diferenciaria de outros tipos de perda por seu componente de irreversibilidade incomparável (SILVA, 2014, p. 71). As teorias clássicas sobre o luto na abordagem não psicanalítica caracterizam-se pela descrição de sinais e de sintomas manifestos pelos pacientes, pela identificação de etapas ou de fases observadas em estudos empíricos com várias pessoas que sofreram a perda de alguém por morte, assim como pela classificação dos estados de luto em normal, complicado, adiado, mascarado, crônico, postergado etc (Idem, p. 72-77).

Nos termos mais abrangentes de Freud, o luto é “uma reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal, etc.” (FREUD, 2010, p. 172). Na definição proposta no clássico ensaio *Luto e melancolia*, considera-se o luto uma ação, isto é, um movimento em resposta à perda de um objeto do amor. O que se perdeu pode ser um ente vivo, conforme se imagina mais comumente em se tratando de luto, mas também algo impalpável, imaterial, como um ideal ou um conjunto de referências que constituem uma identidade. O luto é reconhecido amplamente como uma condição normal da vida, embora ocasione em quem o vivencia um afastamento sério em relação à conduta cotidiana (Ibidem). Quanto aos sintomas, Freud caracteriza o luto como um esvaziamento do interesse por tudo quanto não esteja vinculado à memória do ente querido agora inexistente, bem como pela incapacidade de “eleger um novo objeto de amor – o que significaria substituir o pranteado” (Idem, p. 173).

No ensaio *A transitoriedade*, contemporâneo a *Luto e melancolia*, Freud distingue o modo como o leigo e o psicólogo consideram o luto. Para as pessoas comuns, a dor sentida em face da perda de alguém querido é natural e evidente por si, isto é, não é uma questão aberta. Freud afirma que, para os psicólogos, em contrapartida, o luto é um “grande enigma, um desses fenômenos que em si não são explicados, mas a que se relacionam outras coisas obscuras” (Idem, p. 250). No ensaio citado, explica-se que a libido, entendida como “medida da capacidade amorosa” de alguém, dirige-se aos objetos externos, para incorporá-los ao Eu. Com o desaparecimento dos objetos aos quais se dirigiu a libido, ela é liberada e pode, em substituição, dirigir-se de volta ao Eu ou a outros objetos. Freud reconhece sua ignorância quanto aos motivos de esse desprendimento ser tão doloroso: “só percebemos que a libido se

apega a seus objetos e, mesmo quando dispõe de substitutos, não renuncia àqueles perdidos. Isso, portanto, é o luto” (Ibidem).

Freud explicou que, ao examinar a realidade, o enlutado verifica que o objeto amado já não existe, o que obriga a que “toda a libido seja retirada de suas conexões com esse objeto” (Idem, p. 173). O sofrimento adviria da desconexão mencionada, e vários dos sintomas, como o alheamento da realidade e o apego à memória do ente perdido, decorreriam do fato de que “o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal” (Ibidem), e “é preciso tempo para a detalhada execução do mandamento do exame da realidade” (Idem, p. 186), isto é, para que a libido seja redirecionada daquele objeto de amor para outros, o que equivale à aceitação da perda e à resolução do luto. Em outros termos e de forma resumida, “o luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo ao Eu o prêmio de continuar vivo” (Idem, p. 192).

Na segunda parte do ensaio intitulado “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, de 1915, Freud associa a perda do objeto amoroso a uma falta instaurada no Eu do próprio enlutado, como se a perda fosse, ao mesmo tempo, de si. Quando morre alguém querido, “nós nos comportamos como os asra<sup>2</sup>, *que morrem, quando morrem aqueles que amam*” (Idem, p. 232). Freud supõe o começo da reflexão sobre a morte no âmago do homem primevo da seguinte maneira:

na sua dor, ele teve que aprender que também ele podia morrer, e todo o seu ser revoltou-se contra tal admissão; pois cada um desses amores era um pedaço de seu próprio amado Eu. Por outro lado, essa morte também era justa para ele, pois em cada um desses amores havia também um quê de estrangeiro (Idem, p. 236).

A noção de que a separação de alguém amado equivale a uma perda no Eu, de que a perda enseja uma reação interna e de que desencadeia um movimento a partir de uma posição libidinal antes relativamente estável é central para a análise que se fará do romance *Rakushisha* e da representação da mobilidade contida nele. A ideia de internalização do outro como parte da dinâmica de formação da própria identidade na diferença também será explorada. Ressalte-se que mesmo abordagens não psicanalíticas do luto permitem essa aproximação, como é o caso da descrição proposta por Colin Murray Parkes, para quem o processo de elaboração da perda terminaria com a “obtenção de uma nova identidade” (SILVA, 2014, p. 73). Nesses pontos,

---

<sup>2</sup> A tribo dos asra é mencionada em poema do alemão Heinrich Heine. Nesse texto, um escravo, ao ser interpelado pela filha do sultão, apresenta-se como membro dos asra, esse povo iemenita cuja característica, expressa nos versos, é morrer quando ama.

pretende-se proceder à articulação entre os referenciais teóricos da psicologia e aqueles dos estudos culturais que tratam do estrangeiro, da viagem, do exílio e de outras manifestações atuais do deslocamento humano.

## O amor

Está claro que o amor e o luto são duas partes inextricáveis de um mesmo fenômeno, que não se pode vivenciar um sem incorrer, pelo menos, no risco do outro (PARKES, 2009, p. 11). A força do vínculo amoroso e a grandeza do amor mantêm laço direto com a transitoriedade da vida e com o perigo da perda daquilo ou daqueles que são amados (Ibidem). As observações da vida cotidiana e as pesquisas psicológicas sugerem que esses dois elementos são governados por um conjunto de regras compartilhado (Idem, p. 12). A balança em cujos pratos se equilibram amor e perda tem braços e articulações tão fortes e azeitados, que Parkes chega a afirmar que "é mais fácil mensurar o amor quando os que amam estão separados do que quando estão juntos" (Ibidem). Para ampliar a compreensão da perda e do luto, temas referenciais para a presente análise, é necessário explorar os sentidos do amor e da relação entre eles.

As reflexões sobre o amor, na tradição filosófica ocidental, recorreram a vocábulos gregos para definir seus contornos. *Eros*, *phília* e *agape* são três formas comumente traduzidas para as línguas europeias, inclusive para o português, com o mesmo e único termo, "amor". Comte-Sponville considerou essa tradução, ao referir-se ao caso do francês, um exemplo atípico de exagerada síntese conceitual em sua língua materna, tida por analítica na maior parte das vezes. Segundo o filósofo francês, essas são "as três palavras gregas de que os antigos se serviam para designar três tipos de amor diferentes. São os três nomes gregos do amor" (2011, p. 27).

Para tratar de *eros*, Comte-Sponville recorre ao texto do famoso diálogo platônico *O banquete*, em que convivas à mesa são instados a tecer discursos de elogio ao deus Eros. A principal dicotomia de discursos ocorre entre o que diz Aristófanes e o que expõe Sócrates. O primeiro recorre a um mito para definir amor. Conta que os seres humanos eram dotados de quatro braços, de igual número de pernas e de duas cabeças, mas, como estivessem muito poderosos nessa compleição, foram objeto de queixa dos deuses a Zeus, que decidiu parti-los ao meio.

Seccionados, desse modo, os corpos, cada metade sentiu saudades da outra, e procurando ambas a sua parte, estendiam reciprocamente os braços, estreitavam-se, no anelo de se fundirem num só corpo, do que resultou morrerem de fome e inanição, pelo fato de nenhuma parte querer fazer nada separada da outra (PLATÃO, 2011, p. 119)

A unidade ou a completude do ser humano teria aí sido perdida, e todos estariam, a partir daquele momento, fadados a sentir falta para sempre, “como que de um membro fantasma” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 35). O amor, de acordo com o mito, seria a saudade daquela condição de inteireza e o empenho em restabelecê-la (PLATÃO, 2011, p. 123). Em outros termos, seria, para a personagem Aristófanes de *O banquete*, a falta decorrente dessa mutilação primordial. A felicidade dependeria do reencontro de duas metades amputadas uma da outra. Note-se que, de acordo com essas noções de amor, apresentadas em contexto dialético n’*O banquete*, o amor, como falta, é constitutivo de homens e de mulheres. Trata-se de um corte, de uma espécie de falha à mercê de uma cura, de uma punição divina motivada pela ambição dos seres humanos de ocuparem o lugar dos deuses. O amor mantém um nexos com a expiação de uma culpa: “por motivo de nossa injustiça, fomos separados pela divindade como os árcades o foram pelos lacedemônios” (Ibidem).

O discurso de Sócrates sobre o amor equipara-o ao desejo e à carência. Nesse sentido, “todo amor [...] é amor por alguma coisa, que ele deseja e lhe faz falta” (COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 44). Também neste caso, a relação entre amor e as noções de falta, de carência e de incompletude está presente. Por esse caminho, somente se ama o que não se tem, conceituação que estabelece a impossibilidade de se encontrar a felicidade pelo amor, em contraste com a definição pronunciada por Aristófanes n’*O banquete*. Se amor é desejo, e o desejo só existe enquanto não é realizado, enquanto há falta, o amor desaparece uma vez que se obtém o objeto almejado. Em outros termos, “na medida em que só desejo o que não tenho, nunca tenho o que desejo”, de maneira que, aceita a definição recém-exposta, “não há amor feliz” (Idem, p. 47).

O segundo tipo de amor abordado por Comte-Sponville é *philia*. A costumeira tradução do termo como “amizade” não seria inteiramente satisfatória. O filósofo francês vincula a noção de *philia* ao amor conforme concebido por Aristóteles e por Espinosa. Seria “o amor a tudo o que não nos falta” e, nesse sentido, para o filósofo grego, “amar é regozijar-se” (Idem, p. 67). Nas palavras de Espinosa citadas por Comte-Sponville, “o amor é uma alegria acompanhada da ideia de uma causa exterior” (Idem, p. 76). A *philia* foi o termo que Aristóteles usou para descrever o amor entre mães e filhos, um amor que não é falta, pois “como os pais poderiam

sentir falta dos filhos que têm?” (2011, p. 65). Contrasta-se a *philia* existente entre pais e filhos com o amor que um casal sinta pelos filhos que ainda não tem, aí, sim, um caso de *eros*.

O autor esclarece que se pode resvalar do *eros* pelo filho ainda não nascido para a *philia*, após sua chegada: “trata-se de passar do amor pelo filho sonhado, aquele que faltava, ao amor pelo filho real, aquele que existe, que já não falta, e nem sempre é uma passagem fácil” (Ibidem). No caso de *Rakushisha*, Celina percorre caminho inverso ao descrito. Da Alice existente, passa-se à faltante, aquela que é sonhada e sentida depois de experimentada na realidade. Também é plausível pensar na passagem de um relacionamento de alegria e de regozijo entre pessoas adultas, com grande carga de *philia*, como parecia a Haruki seu caso amoroso com Yukiko, para uma situação de falta à *eros*. De certa forma, o luto, dor da perda, parece manter uma relação especular com *eros*, o amor como falta. Comte-Sponville reconhece o nexos: “o luto, no sentido próprio (o outro morreu) ou no sentido figurado (o outro não o ama, ou deixou de amá-lo, ou largou você), o luto, recriando tragicamente a falta, faz você voltar brutalmente, dolorosamente, a Platão” (Idem, p. 68).

O terceiro nome do amor em grego é *agape*, mas esse termo não se encontra registrado nos escritos filosóficos clássicos: aparece como forma de traduzir para a língua grega, o idioma de cultura na época, a mensagem professada por Jesus Cristo (Idem, p. 93-94). Por serem inadequados e incompatíveis com a ideia de divindade do cristianismo incipiente, os termos *eros* e *philia* foram descartados. Se, no cristianismo, diz-se que Deus é amor, não caberia associá-lo à falta, como *eros*, ou à amizade, à preferência por uns em detrimento de outros, como *philia* (Idem, p. 94-95). Para designar o amor de caridade do cristianismo, recorreu-se ao termo *agape*, derivado de um verbo que equivalia a “gostar” ou a “amar” de uma forma ampla. Os romanos chamaram esse sentimento de *caritas*.

O amor de caridade é definido por André Comte-Sponville com o apoio das ideias filosóficas de Simone Weil. Trata-se de um sentimento que contraria a propensão intrínseca do ser humano a dominar e a existir com o máximo poder que lhe for possível exercer. A referida propensão encontra-se resumida numa citação de Tucídides: “Acreditamos por tradição, em se tratando dos deuses, e sabemos por experiência própria, em se tratando dos humanos, que sempre, por uma necessidade natural, todo ser tende à dominação, onde quer que suas forças prevaleçam” (apud COMTE-SPONVILLE, 2011, p. 98). Weil reconhece a validade dessa máxima, exceto quando está presente o amor *agape*, um amor da retirada. O agente desse amor “renuncia a exercer ao máximo sua potência” (Idem, p. 100). Uma formulação de Theodor

Adorno resume a ideia de amor de caridade: “Serás amado quando puderes mostrar tua fraqueza sem que o outro sirva-se dela para afirmar sua força” (Idem, p. 105), ou seja, quando teu amante renunciar ao domínio que lhe seja facultado sobre ti, para que tu sejas mais feliz.

Analisados os três tipos de amor numa leitura da tradição filosófica ocidental, Comte-Sponville admite que “nossas experiências de amor se situam quase sempre entre um ou outro desses três polos, todos eles contidos no mesmo campo do amar (Idem, p. 111). A própria possibilidade aventada de passagem de *philia*, que é um amor de regozijo, para a falta típica de *eros*, quando ocorre o luto, demonstra como podem comunicar-se os três polos. Também exemplifica a imbricação dos três momentos possíveis do amor o fato de Comte-Sponville ter relacionado primeiramente *philia* ao sentimento que pais e mães nutrem pelos filhos, isto é, de um amor que não é falta, mas regozijo, com outra passagem de sua argumentação, quando tenta ilustrar o que poderia, no mundo real, aproximar-se da noção de *agape*: “se pudéssemos ter pelo próximo [...] essa espécie de amor incondicional que a mãe tem pelo filho, teríamos uma ideia do que é o amor de caridade, do que ele poderia ou deveria ser” (Idem, p. 113).

Nas mães, encontra-se o tipo de amor que é menos óbvio e mais difícil de encontrar, aquele que assume status de sagrado e assemelha-se ao amor do Deus do cristianismo. Comte-Sponville considera que esse amor materno, incondicional, é uma graça, e dessa graça provavelmente se origina nossa capacidade de amar (Idem, p. 119). Se for aceita a ideia de que luto e amor são duas faces da mesma moeda, e de que a força do luto é função da grandeza do amor ao objeto que se perdeu, pode-se concluir que a morte de um filho constitui uma das experiências mais dolorosas, porque espelha o tipo de amor que ultrapassa a humanidade do indivíduo. Essa constatação, a que se chegou pela via argumentativa, encontra respaldo no senso comum e na observação empírica. Como se pretende caracterizar ao longo da análise, a perda de Alice, para Celina, está marcada por essa magnitude, porém em um tempo em que o pesar e a morte são interditados da fala, e sua manifestação na sociedade considerada uma impertinência.

## **1.2. A morte como tabu e a vergonha do luto**

Embora o luto seja reconhecido como uma outra face do amor, e ambos façam parte do que é intrinsecamente humano, visto que quaisquer pessoas – cruéis ou abnegadas, más ou santas – amam alguém ou algo, a manifestação do luto tem sido cerceada na

contemporaneidade, com repercussões amplas sobre a saúde psíquica. A interdição do discurso sobre a morte, pelo que obstrui do trabalho de luto, tem também participação preponderante em um mal-estar da civilização atual, para além de seus efeitos individuais. Pretende-se demonstrar, na sequência, como a mudança no tratamento social dado à morte na cultura ocidental, como produto de uma sociedade dominada pela lógica do lucro e pelo primado da ciência e da técnica, explica o ponto a que se chegou no mal-estar citado e contribui para entender e caracterizar a representação literária que se faz, em *Rakushisha*, do luto vivenciado pela personagem Celina.

O tratamento dado à morte na sociedade contemporânea ocidental parece algo natural e passa a impressão de que nunca houve uma abordagem diferente em relação ao morrer desde muito tempo atrás. Conter as emoções em público, evitar falar sobre a pessoa falecida e sobre a própria dor em face desse desaparecimento eterno, furtar-se ao uso duradouro de sinais externos de luto, como roupas escuras, esforçar-se por retomar a suposta normalidade da vida quanto antes, tudo isso são condutas atualmente consideradas de bom tom, típicas das pessoas mais racionais, bem resolvidas e ciosas de que a morte, como algo dado, deve ser encarada com a neutralidade de um ponto final. O choro desesperado, os urros e os gemidos de dor lancinante, o desejo de partir com a pessoa amada, entre outras reações consideradas históricas, são objeto de ridicularização em programas de humor na televisão e associados às classes socioeconômicas mais baixas. O historiador Philippe Ariès, no seu *História da morte no ocidente*, demonstra que não foi sempre assim e tenta explicar por quê, como se pretende expor adiante.

Em *A existência e a morte*, o filósofo Luís César Oliva introduz o tema de seu ensaio com a afirmação de que “não há incômodo maior do que falar da morte” (2012, p. 9). Ele enumera situações em que a morte seria particularmente incômoda e indesejável como assunto: com doentes e com idosos, supostamente pela proximidade dela para esses grupos; com crianças, contraditoriamente à razão dada no caso anterior, tendo em vista que a morte está provavelmente longe para os muito novos; com pessoas enlutadas, embora se saiba que a morte está presente na vida delas (Ibidem). O autor identifica o incômodo com a morte, constata certa contradição entre a propensão a não falar sobre o assunto e o sofrimento inelutável causado por ela, mas não questiona a historicidade desse fato, não problematiza se sempre foi dessa maneira, nem por que razão se prescreve que o sofrimento do luto seja vivenciado em silêncio no mundo atual.

## Da morte domada à morte selvagem

Na sociedade europeia, foco principal do estudo realizado por Ariès, a transformação da morte de “companheira familiar” em algo cujo “nome tornou-se interdito”, desaparecendo da linguagem, teria ocorrido nas três últimas décadas do século XIX (2012, p. 251). Antes disso, no caso dos cavaleiros medievais, por exemplo, a morte era percebida pelo moribundo e pelos mais próximos, “o aviso era dado por signos naturais ou, ainda com maior frequência, por uma convicção íntima, mais do que por uma premonição sobrenatural ou mágica” (Idem, p. 33). O moribundo e a família davam início a um ritual, composto por “gestos que lhe são ditados pelos antigos costumes, gestos rituais que devem ser feitos quando se vai morrer” (Idem, p. 36). Desde a posição da cama voltada para Jerusalém até uma sucessão de etapas rotineiras, os atos incluíam uma evocação da vida, um lamento nostálgico, o perdão, a escolha da sepultura e as recomendações e partilhas devidas (Idem, p. 37).

A morte era esperada no leito e constituía uma cerimônia pública, presidida pelo moribundo, à qual se faziam presentes amigos, vizinhos e familiares, inclusive as crianças. Segundo Ariès, “não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças” (Idem, p. 39), o que se contrapõe frontalmente à preocupação contemporânea de afastar a morte da vista infantil. Ariès chama de “morte domada” a essa abordagem familiar conferida pelos mais antigos à morte, em contraposição à atitude contemporânea, em que a morte teria assumido aspecto selvagem e, como tal, precisaria ser abolida da civilização: “a antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome” (Idem, p. 40).

Durante mais de um milênio, aproximadamente até o final do século XVII, havia familiaridade e, mais do que isso, promiscuidade entre os mortos e os vivos (Idem, p. 49). Nesse período, os cemitérios eram sítios de moradia e locais destinados “ao comércio, à dança e aos jogos, simplesmente pelo prazer de estar junto. Ao longo dos carneiros às vezes se instalavam tendas e mercadores. No cemitério dos Inocentes, os escribas públicos ofereciam seus serviços” (Idem, p. 47-48). Essas imagens, que parecem tétricas e chocantes ao ocidental do início do século XXI, faziam parte do cotidiano: “o espetáculo dos mortos, cujos ossos afloravam à superfície dos cemitérios, como o crânio de Hamlet, não impressionava mais os vivos que a ideia de sua própria morte” (Idem, p. 49). A enorme diferença no relacionamento com a morte a qual nos diferencia desses antepassados exumados pelo historiador Philippe Ariès realça a

historicidade de nossos costumes e valores e enseja a questão sobre o que motivou a mudança de uma situação de convivência despreocupada à outra de horror e aversão.

A familiaridade com a morte começa a sofrer lenta modificação a partir do final da Idade Média, quando uma concepção coletiva da destinação humana cede paulatinamente lugar à noção de que cada indivíduo deve prestar contas de seus atos na corte do Juízo Final, com base no que ficou consignado em seu respectivo livro da vida, em sua biografia. Nesse contexto, ocorre a personalização das sepulturas, após longo período de 800 a 900 anos em que os mortos eram enterrados anonimamente (Idem, p. 49-50;62). Ariès ressalta que “esta evolução reforçou o papel do moribundo nas cerimônias de sua própria morte”, anteriormente presididas por ele sem a mesma influência da vontade individual (Idem, p. 57). Em razão dessa ascensão do indivíduo, antes imerso pela forte socialização na coletividade de destino comum, “a solenidade ritual da morte no leito tomou, no fim da Idade Média, entre as classes instruídas, um caráter dramático, uma carga de emoção que antes não possuía” (Ibidem).

Se antes a individualidade era uma noção frágil, o desaparecimento de cada um era parte da ordem da natureza e não gerava efeitos no tempo muito além do sepultamento. Enquanto a Idade Média declinava, as pessoas no Ocidente passavam a reconhecer sua biografia individual e adquiriam um apego à vida que faria da morte, a seus olhos, “o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo” (Idem, p. 61). A decomposição desencadeada pela morte sinalizaria o fracasso da pessoa (Idem, p. 59). Ariès conclui que, a partir do século XI, instaurou-se uma relação entre a morte de cada um e a consciência da própria individualidade, “e a maneira como os homens aplicavam sua reflexão ao que os cercava e lhes dizia respeito foi profundamente transformada, enquanto os mecanismos mentais – as maneiras de raciocinar, de apreender a realidade concreta e de conceber as ideias – evoluíam radicalmente” (Idem, p. 65).

Entre os séculos XIV e XVII, a preocupação em demarcar e identificar as sepulturas denota um sentimento antes desconhecido: “a visita devota ou melancólica ao túmulo de um ente querido” (Idem, p. 76). Também num período mais ou menos coincidente que vai do século XVI ao XVIII, Ariès verifica que os temas da morte adquirem um sentido erótico todo novo, e “cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor” (Idem, p. 67). Assim como ocorreu ao ato sexual, a morte desnaturaliza-se e adquire o estatuto de algo que “arrebata o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional,

violento e cruel” (Ibidem). É nova também essa noção de morte como ruptura e como separação radical do indivíduo, por oposição à morte domada referida anteriormente. À luz das articulações teóricas que se fazem neste estudo, é interessante ressaltar que Ariès escreve que, nessa etapa de sua narrativa, “o historiador deveria tornar-se psicanalista” (Ibidem), pois a vinculação entre o erótico e a morte, enquanto emergia o indivíduo, deu-se não “no mundo dos fatos reais, decorridos, facilmente referenciáveis e mensuráveis pelo historiador, mas sim no do imaginário” (Ibidem).

Na sequência dessas transformações, ocorre, a partir do século XIX, uma mudança na forma como se vivenciava a solenidade da morte de um ente querido. Conforme já se explicou, a morte era banal e corriqueira, e o luto servia a dois propósitos: “induzia a família do defunto a manifestar, pelo menos durante um certo tempo, uma dor que nem sempre experimentava” e protegia “o sobrevivente, sinceramente submetido à provação, contra os excessos da dor, pois impunha-lhe um certo tipo de vida social, as visitas de parentes, vizinhos e amigos que lhe eram feitas e no decorrer das quais a dor podia ser liberada” dentro dos limites fixados pelas conveniências (Idem, p. 73). Os limites desaparecem no século XIX, e a manifestação do luto é arrebatada por uma nova paixão, em que o enlutado chora, gesticula e suplica em excesso. O que antes era ritual e costumeiro assume feições de espontâneo e inédito, de dor apaixonada e singular (Idem, p. 68). Instaure-se um sentimento de intolerância à separação e uma comoção em face da ideia do morrer (Idem, p. 69), e “o luto se desenrola com ostentação além do usual” (Idem, p. 73).

Quando menciona que os limites convencionais do luto são ultrapassados no século XIX, e sua expressão torna-se excessiva e ostentatória, Ariès retoma a referência à psicanálise. Afirma que “o século XIX é a época dos lutos que o psicólogo de hoje chama de *histéricos*” (Idem, p. 73). Para o autor, essa inovação indica que se torna mais difícil aos sobreviventes aceitar a morte de entes queridos (Ibidem). Teme-se não apenas o próprio fim, mas também o dos outros, de cada indivíduo que deixe a existência. Cada vez mais, crescem a aversão e a comoção diante da morte, fortalece-se a noção de que se trata de uma ruptura traumática, selvagem e irracional. Desaparecia, dessa forma, após quatro ou cinco séculos, a morte domada, e, de mãos dadas com a emergente noção de indivíduo, delineava-se uma figura renovada da morte como desaparecimento repugnante do indivíduo.

Mais ou menos na mesma época, entre os séculos XVIII e XIX, *pari passu* com as mudanças que se vêm caracterizando de ascensão do indivíduo e de transformação do

tratamento dado à morte, ocorre a incorporação dos mortos à vida social, momento em que “a concessão de sepultura tornou-se uma certa forma de propriedade” e em que se vai “visitar o túmulo de um ente querido como se vai à casa de um parente ou a uma casa própria, cheia de recordações”, como se o defunto adquirisse uma imortalidade social avessa às origens do cristianismo (Idem, p. 77). A força desse costume, relacionado a mudanças profundas de mentalidade, pode ser demonstrada pelo fato de que religiosos e descrentes visitavam os túmulos de seus entes queridos com igual assiduidade, e “aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério” (Ibidem). Os túmulos dos heróis tornam-se objeto da veneração pelo Estado, e considera-se que “os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos” para a sociedade (Ibidem). Dois episódios que envolveram o mesmo espaço dos mortos em momentos históricos distintos ilustram bem a mudança ocorrida:

[...] no fim do reinado de Luís XVI, o velho cemitério dos Inocentes, em uso há mais de cinco séculos, havia sido demolido, escavado, interditado e reconstruído com a maior indiferença da população. Mas na segunda metade do século XIX as mentalidades mudaram: toda a opinião pública foi contra os projetos sacrílegos da administração [de Napoleão III], opinião unânime em que os católicos se uniam a seus inimigos positivistas (Idem, p. 79).

Outro fator considerado por Ariès para explicar a morte interdita, conceito fundamental para a análise que se empreenderá neste estudo e do qual se tratará adiante, foi a diferenciação formal entre as sepulturas dos cemitérios dos Estados Unidos, da Inglaterra e do noroeste europeu e aquelas da Europa continental, na França, na Alemanha e na Itália, por exemplo (Idem, p. 80). Na transição entre os séculos XVIII e XIX, todas as sepulturas eram igualmente simples e sóbrias nesses lugares, o que não implicava desamor dos que ficavam, mas coadunava-se com o momento de dor pela perda da pessoa enterrada (Idem, p. 81). O padrão transformou-se, na Europa continental, para um estilo de “extravagância barroca”, com “túmulos cobertos de estátuas que se agitam, se contorcem e se lamentam” (Idem, p. 80). Embora o autor não seja conclusivo quanto às razões dessa diferenciação, aventando causas de ordem religiosa e socioeconômica, afirma que “a grande recusa da morte no século XX é incompreensível se não levarmos em conta essa ruptura, pois foi apenas em um dos lados desta fronteira que” nasceu e se consolidou a morte interdita (Idem, p. 84).

Ali onde o culto dos mortos não conheceu, no Ocidente, o florescimento caracterizado como histeria e extravagância aos olhos atuais, a morte “torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (Ibidem). A novidade teria surgido com a justificativa de poupar o moribundo do fardo de encarar o próprio fim, contudo transformou-se, por meio de um sentimento

característico da modernidade, em um esforço por poupar a sociedade da emoção forte, da perturbação excessiva e insuportável “causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo” (Idem, p. 85). Ariès atribui a aceleração desse processo, entre as décadas de 1930 e de 1950, à transferência do lugar de morte do leito cercado por familiares, no espaço doméstico, para a instituição hospitalar, sob a supervisão e o discernimento técnico da equipe médica (Idem, p. 86).

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimônia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembleia de seus parentes e amigos [...]. A morte é um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual é a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido (Ibidem).

O novo papel que a morte passou a ter na vida das pessoas, o de um figurante quase esquecido e pouquíssimo notado, teve repercussões psicológicas profundas e tem determinado o mal-estar da civilização ocidental. Dunker afirma que “a concepção pessoal sobre a morte interfere indiretamente nos processos psicopatológicos [...], pode torná-los mais penosos ou aumentar a resiliência do sujeito” (2017, p. 51). O preço que se paga pela tentativa de negação de uma dimensão intrínseca à existência humana, a morte, tem-se demonstrado alto, uma vez que empobrece as concepções de morte possíveis no âmbito da sociedade.

A vergonha do luto no mundo sem tempo para a dor

Os rituais decorrentes da morte, antes públicos, coletivos e dramatizados de acordo com códigos amplamente conhecidos, são substituídos pela obrigação da comoção privada e recôndita. As manifestações sociais de luto são condenadas, e “uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância; é um sinal de perturbação mental ou de má educação. É *mórbida*” (Idem, p. 87). Nesse contexto, Ariès cita uma comparação de Geoffrey Gorer: “o luto solitário e envergonhado é o único recurso [diante da morte], como uma espécie de masturbação” (Ibidem). Mais uma vez na exposição de Ariès, a psicanálise faz-se presente,

quando, ao citar Gorer de novo, afirma que a morte é o tabu do século XX, assim como o sexo o foi no século XIX (Idem, p. 89), época das manifestações históricas estudadas por pioneiros como Breuer e Freud.

Como consequência da supressão das palavras e dos signos que as gerações precedentes multiplicaram e legaram para lidar com a morte, restou uma angústia difusa e anônima. O luto interdito, o recalque da dor, a vedação ao sofrimento publicamente expresso, a obrigação de sofrer calado e recolhido, tudo isso agravou o traumatismo decorrente das perdas (Idem, p. 88). Os interditos desse tipo têm um sentido profundo na sociedade e não podem ser compreendidos de maneira óbvia, mas

uma causalidade imediata aparece prontamente: a necessidade de felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser (Idem, p. 89).

Em seu livro emblematicamente intitulado *A morte é um dia que vale a pena viver*, a geriatra Ana Cláudia Quintana Arantes, especializada em cuidados paliativos para pacientes terminais, tece uma argumentação voltada para conscientizar o público leigo sobre a importância de viver bem a morte, em contraposição à tendência atual de privar o moribundo dos momentos finais cercado de parentes e de amigos, quando, apesar do sofrimento envolvido na despedida e em face dos estertores últimos do corpo, seria importante para quem vai e para os que ficam experimentar aqueles instantes. A autora também identifica, na sociedade, a compulsão à aparência de felicidade a que Ariès se refere como origem, ao menos parcial, da interdição da morte. Os momentos de introspecção e de quietude do moribundo em público são prontamente objeto de reprimenda como sinal de renúncia à luta pela vida e pela felicidade que deve ser almejada universalmente, e a tristeza costuma ser associada à falta de reação vigorosa frente aos problemas (ARANTES, 2016, p. 89). O mesmo questionamento da ilusão de felicidade, por meio da supressão da tristeza a qualquer custo, é eloquentemente representado no longa-metragem de animação *Divertida Mente* (2015), sinal de que o assunto começa a repercutir como problema cada vez mais claro.

O extremo desconforto em relação à morte insere-se em um contexto mais amplo de interdição social do sofrimento. O tempo e os espaços reservados para circunstâncias de introspecção, de trabalho psíquico em face da dor e de vivência da tristeza são cada vez mais

restritos. A baliza entre os territórios da dor considerada natural e intrínseca a qualquer vida humana e aqueles da dor patológica tem-se deslocado de maneira firme e constante. O país da dor tida como normal, daquela dor que não requer mais do que tempo para a ação curativa dos recursos fisiológicos e psíquicos inerentes ao indivíduo, tem sido expugnado palmo a palmo pelo império da dor medicalizada, daquela que exige intervenção farmacológica para suprimir o mínimo sofrimento pela raiz, tão logo faça menção de surgir. Ocorre atualmente “uma patologização generalizada da vida subjetiva”, e, segundo Maria Rita Kehl,

A ênfase dos panfletos distribuídos nos consultórios de médicos e psiquiatras recai sobre os novos critérios de diagnóstico das depressões, de modo a incluir um número crescente de manifestações de tristeza, luto, irritabilidade e outras expressões de conflito subjetivo entre os ‘transtornos’ indicativos de depressão a serem tratados por emprego de medicamentos (2015, p. 52).

### **1.3 As viagens de Celina e a simbolização do luto obliterado**

As passagens do romance *Rakushisha* que se coadunam com esse estado de coisas vão das mais explícitas e diretas às mais sutis. É possível encontrar claramente a formulação do problema contemporâneo de suprimir a expressão da dor, a manifestação pública da tristeza e a conversa desabrida sobre a morte. Por outro lado, também ocorrem muitas referências veladas à questão, que sugerem o luto problemático da personagem, cuja representação mais evidente e onipresente se faz pela recorrência da imagem da água, em diversas formas, mas principalmente da chuva adiada, símbolo de um choro que não vem à superfície dos olhos da mãe órfã de sua filha Alice. A própria postergação do dado referente à morte da filha, o adiamento da revelação do fato e, além disso, de suas circunstâncias, contribui para a representação da dificuldade de elaborar perdas na sociedade contemporânea.

Veja-se, como exemplo de clara formulação do problema da interdição do sofrimento no âmbito público, uma passagem do diário de Celina que nos aparece somente depois da metade do livro. Em tom de constatação, a personagem descreve a dor como “uma verdade indesejável num mundo de analgésicos”. Repare-se especialmente na definição do mundo resumido às drogas para supressão do desconforto físico. A baixíssima tolerância à dor, psíquica ou física, é representada logo na sequência: “Nunca, a dor. Jamais senti-la quieta e quente no

meio do corpo, jamais deixar que estremeça nas mãos ou sue frio na testa, jamais permitir que a dor doa” (LISBOA, 2014, p. 128). A reflexão de Celina sobre a dor ocorre após uma queimadura, mas o que a personagem diz não se restringe ao sofrimento que afeta o corpo em sua concretude de carne e de vísceras. Nasio afirma que, “do ponto de vista psicanalítico, não há diferença entre dor física e dor psíquica” e que a dor corporal, “exceto por seus estritos mecanismos neurobiológicos, [...] se explica essencialmente por uma perturbação do psiquismo” (1997, p. 19).

O problema do luto complicado de Celina pode muito bem ter causas próprias à personagem, às suas características pessoais e ao fato de envolver a perda de uma filha, mas, ao mesmo tempo, ter uma componente contextual, relacionada às interdições sociais da dor e do luto. Celina escreve em seu diário de viagem que o que mais atrapalha a relação com o mundo é “o preconceito generalizado com a dor”. Esse registro demonstra que ela tem consciência da questão: “e haja comprimidos de todas as cores e formatos, garrafas de álcool e outras drogas lícitas, drogas ilícitas, entorpecentes de tantas naturezas” (LISBOA, 2014, p. 128). O mundo estaria repleto de constructos para disfarçar a dor, para que “a dor não doa. Que a dor se cale, se encolha, se submeta, se amordace, se domestique” (Ibidem). A consciência do problema não basta para que Celina seja capaz de ultrapassá-lo. Ao que parece, o fato de reconhecer no mundo esse esforço para suprimir a vivência da dor não enseja que ela contrarie a diretriz social.

Sabe-se que Celina optou pela abordagem medicamentosa para a dor decorrente da perda de sua filha Alice. O romance representa a artificialidade do recurso, sua natureza paliativa, quando se lê que “no primeiro dia sem remédios ela sentia uma espécie de soco permanente por dentro, no estômago, um soco de dentro para fora” (Idem, p. 117). Coerentemente com a indistinção essencial entre as dores corpóreas e as psíquicas, conforme apontado por Nasio (1997, p. 19), Celina emagrece, perde a vontade de comer, e seu estômago não digere bem os nutrientes. Os parcos 49 quilogramas acusados pela balança contrastam com um peso que não era “de ossos, músculos, vísceras, gordura. Era um peso de peso. De essência” (Ibidem), peso esse que a balança social teima em fingir que inexistente. A balança é um instrumento de medida símbolo do controle que a todo-poderosa ciência moderna pretende exercer sobre os corpos, no intuito de superar a natural decadência física, porém ela “não entendia nada de peso” (Ibidem), era incapaz de medir e de detectar o peso essencial do luto. Em outro trecho, Celina questiona-se sobre o mesmo assunto: “Como medir a dor? Haveria unidades pessoais? Centímetros cúbicos, milhas, hectares?” (Idem, p. 69). Ela conclui que não.

Sem o remédio químico, as pessoas que circundam Celina não dão conta de ajudá-la a elaborar seu luto pela simbolização, única via para superação do luto, também conforme Nasio (1997, p. 19). Dizem apenas a Celina que o tempo vai passar, como a sugerir que a memória da filha sumirá, o que significaria uma segunda perda. A mãe recusa o consolo barato: “Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida de coração” (LISBOA, 2014, p. 29). Talvez como reação a esse risco, Celina não apenas se recusa a esquecer a filha, como também rejeita passar pelo exame de realidade do luto e age, às vezes, como se a filha não tivesse morrido, por exemplo, quando compra uma sandália para a Alice de sete anos em um tempo em que esta já teria treze: “Hoje é o aniversário de treze anos de Alice, mas as sandálias zori foram para a Alice de sete anos, foram para a Alice como ela se cristalizou naquilo que pudemos saber dela” (Idem, p. 177). Para não ter de perder a filha também na memória, Celina tenta transpô-la daí para a realidade:

Alice aos sete anos usando suas sandálias zori é uma imagem que tento grudar no fundo dos olhos, quem sabe faz-se o caminho inverso e ela se transfere dessa improbabilidade a uma outra improbabilidade, a de me estender seus pés pequeninos e grossos (ela vivia cultivando isso) para que eu calce neles as sandálias japonesas” (Ibidem).

Há sinais menos evidentes do luto problemático ou obliterado vivido por Celina. Bem perto do final do livro, conta-se como a mãe recebeu a notícia do acidente que lhe tirou a filha. O desastre de automóvel provocou uma fratura exposta no pé de Marco, o ex-marido de Celina, o qual dirigia o carro. Nela o efeito do acidente foi fazer com que Alice se tornasse “uma fratura exposta dentro do coração, da memória, dentro do abraço que não se fechava mais nem mesmo em sombras, nem mesmo em fantasmas” (Idem, p. 185). A imagem de Alice como sombra – algo que tem presença no mundo físico, mas cuja realidade é apenas uma projeção, sem concretude nem materialidade – aparecera antes, em outra passagem que aponta um tempo infundável: “Durante cem dias me seguiu como uma sombra, e depois por mais cem vezes cem dias, até que eu perdesse a conta deles e o mundo começasse a se medir em passos, um após o outro, para não se desintegrar” (Idem, p. 178). Logo a seguir, em trecho que repete a marca de tempo indicativa de contagem perdida, novamente se verifica a expectativa alucinada de Celina em recuperar o toque da filha há muitos anos morta: “Durante cem vezes cem dias me seguiu como uma sombra e eu estendi durante cem vezes cem dias as mãos para trás a fim de alcançá-la. De tocá-la. De estreitar seu corpo pequenino e ouvir sua voz reclamando você está me abraçando com muita força, mãe” (Ibidem).

Celina vai à *Rakushisha*, “a cabana dos caquis caídos”, no dia em que Alice completaria treze anos, 28 de junho. Ela leva na bolsa tanto o seu diário como o de Bashô. Tanto a imagem da sombra quanto a expressão “cem vezes cem dias”, que marca tempo incontável, são empréstimos que ela toma do texto do poeta japonês cujo percurso ela refaz. Nessa página do diário, Celina dialoga também com a passagem em que Bashô relata ter despertado de um sonho com os olhos inundados de lágrimas. Ela escreve: “ao despertar, meus olhos estavam secos e eu sentia só a urgência de obedecer ao movimento como um cão labrador de capa amarela que segue seu dono” (Idem, p. 178). Deixando provisoriamente de lado a significativa imagem da água adiada, que será abordada em outra parte, ressalte-se a menção ao labrador que é puxado por uma guia e obedece a um movimento que lhe é externo, a um movimento irracional e automático, como é descrita a caminhada de Celina, pé ante pé, após a morte de Alice.

No dia 17 de junho, o diário de Celina registra um encontro fortuito com “um cachorro de capa amarela”, que “parece um labrador” (Idem, p. 11). Ela anota um diálogo mental que trava com o cachorro e imerge em uma reflexão sobre o caminhar, a qual desemboca na seguinte prescrição: “mova-se como um cão labrador de capa amarela atravessando o sinal conduzido por seu dono” (Idem, p. 13). Como citado no parágrafo anterior, o símile do labrador é retomado no dia 28 de junho. Celina escreve que, “ao despertar”, possivelmente lembrando-se do sono provocado pelos fármacos que ingeriu para anestesiá-la da dor pela perda de Alice, seus “olhos estavam secos”, isto é, o choro natural em situações como a dela fora bloqueado quimicamente e não ressurgira agora, portanto ela via-se como o labrador: “sentia só a urgência de obedecer ao movimento como um cão labrador de capa amarela que segue seu dono” (Idem, p. 178).

A figura de um cão de capa amarela também ocorre em um trecho de reminiscências do tempo em que a filha ainda era viva: Alice levou uma bronca, foi posta de castigo e, quando o pai entrou no quarto, “ela havia adormecido sobre a cama feita, sobre a colcha com a estampa múltipla de um cão amarelo, um cão de olhos abertos, uma menina de olhos fechados” (Idem, p. 116). Essa lembrança aparece em um parágrafo que tem todas as características de um fluxo de consciência e de discurso indireto livre. Aparentemente as memórias justapõem-se sem nexo claro entre si. A repetição da imagem do cachorro e a recorrência da cor amarela a ele associada retêm a atenção. O castigar um filho envolve, em alguma medida, culpa, expressa na frase comumente dita pelos pais aos seus filhos nesses contextos, “vai doer mais em mim do que em você”. Trata-se de infligir ao ente amado uma dor momentânea, que também dói em quem aplica a pena, motivado por amor. Alice adormece “sobre a cama feita”, isto é, fecha os olhos precoce e inesperadamente, antes que seu leito pudesse ser adequadamente preparado.

O sono e a morte são comumente associados em tradições de que deriva a cultura ocidental, como é o caso da mitologia órfica, para a qual o sono é o irmão da morte (HILLMAN, 2013, p. 60). O psicólogo James Hillman afirma que “o sono e a morte são irmãos gêmeos; dormir é entrar no reino da morte, quiçá sonhar, e ser preenchido por psique” (Idem, p. 133). Nesse sentido, dormir sobre a cama feita pode associar-se a morrer antes da hora, o que acontece, de fato, quando uma criança morre, ainda mais em um acidente. Na cena lembrada, a colcha sobre a cama feita tem “a estampa múltipla de um cão amarelo” (Ibidem), e o texto ressalta, ao mesmo tempo, os olhos abertos do cachorro amarelo da estampa e os olhos fechados da menina cujo corpo dorme em contato com ele.

Lidos esses trechos em conjunto, é possível aventar a interpretação de que Celina identificou-se com o cão de capa amarela que cruzou seu caminho, porque tinha gravada no inconsciente a imagem do cão amarelo desenhado que guardava, de olhos abertos, o limiar entre a vigília e o sono de Alice. A urgência de ser como o cão amarelo e seguir obediente seu dono equivale também a fixar-se no momento em que Alice adormece precocemente sobre a cama feita e a impedir que ela adormeça, em definitivo, na cama desfeita, isto é, na cama descoberta para o sono duradouro da noite. A retenção da imagem do cachorro amarelo e a identificação de Celina com ela também é um indício sutil da recusa em realizar o exame da realidade que o luto exige e em reconhecer que a filha não pode ter a existência física de outrora.

A dificuldade para abordar a morte da filha é tão forte, que Celina não menciona a existência de Alice a Haruki, mesmo depois de se encontrarem, de marcarem uma viagem internacional juntos e de atravessarem oceanos e continentes para chegar, do Brasil, ao Japão. A contenção em relação ao tema da morte de Alice vai além: mesmo no seu diário íntimo, gênero textual em que as amarras externas costumam ser ignoradas, as menções à filha são sutis e indiretas quase sempre. O evento traumático que ceifou a vida de Alice, embora enseje as reflexões sobre as dificuldades vividas por Celina desde o começo do diário, não é senão sugerido, muito sutilmente, nessas primeiras páginas. A informação direta e clara sobre o fato e sobre as circunstâncias deste não aparecem no diário, mas apenas na narração em terceira pessoa. A informação é adiada, o que é obviamente um recurso narrativo com efeito sobre a curiosidade do leitor, mas também pode ser uma forma de representar como Celina se distancia do contato direto e inequívoco com a realidade da morte de Alice e como ela adia esse encontro com o real.

O leitmotiv mais insistente e intenso para a situação de luto obliterado que Celina vivencia é o da água. Esse elemento perpassa o romance do início ao fim e repete-se desdobrado em suas diversas formas: “água”, “chuva”, “gelo”, “rio”, “lágrima”, “choro” etc. Uma busca do termo “água” na versão para o leitor digital Kindle do romance *Rakushisha* aponta para 37 trechos com o vocábulo “água” e 58 trechos com a palavra “chuva”, sem considerar, por exemplo, a presença de outras formas derivadas dos mesmos radicais. Um inventário completo dessas ocorrências poderia ser a base exclusiva de uma pesquisa que tivesse *Rakushisha* por objeto. No enfoque proposto neste capítulo, a prioridade será relacionar a incapacidade de chorar em que Celina se acha com o adiamento das chuvas previstas para Kyoto na estação do ano em que a visita da personagem acontece.

Celina estranha o fato de não chorar. Se não lhe parecesse indevido, de alguma maneira, ter os olhos secos no contexto de luto em que está inserida, ela não faria um esforço teimoso para verter lágrimas: “Hoje cedo, no banheiro, fiz força” (Idem, p. 164). Seu empenho inclui a experimentação de métodos, como encher uma banheira de água e imergir ali: “Tentei. Fechei os olhos e tentei. Quem sabe imersa ali, no elemento irmão, eu pudesse voltar a produzi-las, a convencer as glândulas a interromper sua greve, seu retiro, a lutar contra sua disfunção” (Idem, p. 165). Falta a Celina uma capacidade que, no comum dos seres humanos, é espontânea, natural, independente de esforço. Chora-se normalmente por um gatilho externo ao sujeito da ação, e um eventual esforço, quando intervém, chega para tentar resistir à reação que as lágrimas representam a esse gatilho. Chorar é tão intrínseco ao ser humano, que constitui a primeira ação do recém-nascido após o parto, sinal de que respira e está vivo.

Celina usa os termos “greve”, “retiro” e “disfunção” para descrever a situação de suas glândulas lacrimais. Reconhece nesses seus órgãos a revolta reivindicatória da greve, a ausência ativamente reflexiva do retiro e o comprometimento fisiológico da disfunção. Como todas as pessoas, Celina era dotada da faculdade de chorar, mas constata que esqueceu como fazê-lo. A consciência que ela tem desse fato inusitado provoca-lhe uma reflexão sobre as causas: “Imagino o motivo de ter esquecido como se chora. Talvez a água das lágrimas atrapalhe o caminho. Talvez deixe os mapas nublados” (Idem, p. 164). Atrapalhar os caminhos e nublar os mapas podem ser símbolos para a interdição, na sociedade contemporânea, do sofrimento manifesto. Segundo a opinião disseminada e discutida anteriormente, não faz parte do melhor protocolo social permitir que a dor se expresse, nem aceitar que pessoas transitem tristes, com os olhos marejados e com as faces tingidas de lágrimas. Essa água nos rostos constringe e

incomoda o entorno, as pessoas não sabem como reagir a ela, e a vida feliz, a produção eficiente, os êxitos da modernidade têm a marcha do seu império prejudicada.

O choro é uma das manifestações do luto, uma das formas como esse processo se desenrola. Conforme se expôs anteriormente, chorar fazia parte do luto, tanto na acepção deste vocábulo como ritual quanto naquela que designa o aspecto sentimental e subjetivo do sofrimento diante de uma perda. Também se comentou que é comum ao enlutado perder o interesse pela realidade, pelo tempo futuro e pelo desejo. No caso de Celina, esses sintomas, considerados naturais quando transitórios, prolongam-se por anos. Note-se, por exemplo, como seu cotidiano se mecaniza, como ela se torna um autômato, como, mesmo quando faz sexo, ela não atribui ao ato a mais remota impressão de prazer: “Sexo. Já fazia algum tempo. Durante seis anos, sexo tinha virado uma casualidade. Podia acontecer um ou outro encontro fortuito. Gratuito. Se os pés de Celina apontassem nessa direção” (Idem, p. 40). Nesse contexto, o sexo não é buscado tendo o desejo como guia; ele é esvaziado de qualquer valor e acontece, por acaso, simplesmente quando calha de os pés terem conduzido Celina na direção de um parceiro qualquer.

A expectativa de que chova é registrada logo na primeira página do diário que Celina inaugura no Japão: “é junho, é primavera quase verão, e talvez o dia de hoje marque o início das chuvas que se intensificam a partir desta época” (Idem, p. 17). A *tsuyu*, “estação das chuvas”, não se cumpriu contrariamente a todas as expectativas, assim como o choro da personagem, que não ocorreu e insistia em não vir à tona, apesar de ser etapa esperada do luto natural, apesar de ela esforçar-se por sua ocorrência. Como hipótese, a *tsuyu* da viagem de Celina a Kyoto representa o choro e o luto da personagem, faces da mesma moeda. Ao questionar-se sobre o atraso inusitado de um fenômeno natural, a personagem pode operar associações e disparar dinâmicas conscientes e inconscientes que lhe permitam inquirir sobre a própria situação. A estação das chuvas em Kyoto é considerada a mais desagradável do ano, aquela em que os turistas, em busca de passeios alegres, agradáveis e belos, não deveriam comparecer à cidade. É o caso do choro e do luto, que também são desagradáveis, porém fazem parte da natureza:

Kyoto continuava não cumprindo as chuvas prometidas. O que tinha acontecido com a estação das chuvas, *tsuyu*, naquele ano? No centro de estudos, em Kyoto, diziam a Celina que o tempo estava sendo bondoso com os dois brasileiros desavisados que resolveram visitar o Japão na estação mais desagradável do ano (Idem, p. 139).

A água está presente na vida de Celina desde cedo, inclusive como elemento relacionado à perda. A casa onde ela nasceu, em Pernambuco, foi destruída por uma enchente no passado, no mesmo mês de junho em que ela visita Kyoto (Idem, p. 30). Além disso, Celina conheceu Haruki, com quem realiza a viagem comum ao mundo estrangeiro que é o luto, também em um dia chuvoso. Curiosamente, nos instantes em que toma coragem para abordá-lo sobre o livro com caracteres estranhos, parecidos com bordados, que ele estava lendo, Celina fantasiou em torno da chuva. Por um momento, considerou que se aproximar de Haruki pudesse, por algum tipo de sortilégio, provocar a estiagem lá fora: “acertou Celina consigo mesma, se eu conseguir chegar perto dele e fazer essa pergunta a chuva acaba imediatamente” (Idem, p. 31). A personagem foi movida por uma curiosidade, que é desejo de conhecer, que pouco experimentara depois da morte de Alice. Ela associou os ideogramas japoneses na capa do livro a bordados, que remetiam à sua avó, à própria mãe e a Alice. A fantasia de Celina chega a cogitar que poderia chover para sempre, se ela não perguntasse a Haruki, ali um completo desconhecido, qual era o significado dos sinais estampados na capa do livro (Idem, p. 32). Na página do diário referente a 19 de junho, chove em Kyoto pela primeira vez, e Alice é, também pela primeira vez, nominada no texto; no entanto, como já mencionado, as chuvas torrenciais esperadas para a *tsuyu* não chegam.

À medida que Celina aproxima-se da Rakushisha, a associação entre a chuva e suas lágrimas de pesar fica mais direta. Em dado trecho do diário, no dia 21 de junho, ela questiona-se sobre as perspectivas de término do sofrimento, ocasião em que a palavra “dor” exerce a função de sujeito do verbo “chover”: “E a dor passaria? Simplesmente a dor choveria na época certa, que por aqui chamam *tsuyu*, a estação chuvosa, um pesadelo no início do verão? E depois a umidade da dor evaporaria sob um sol de promessas?” (Idem, p. 69). Celina pergunta-se sobre a época certa de a dor chover, o que denota um exercício de simbolização de seu sofrimento por meio de imagens proporcionadas pela viagem. Essa dor que chove não deixa de ser reconhecida como algo ruim, “um pesadelo”, todavia é uma etapa natural e necessária para que se adentre o verão, com seu sol promissor. A mesma imagem do sol associada a uma aparente resolução do luto reaparece páginas depois: “Vênus já estava visível no céu, a leste, antecedendo o nascer de um sol simbólico?” (Idem, p. 158). Na mesma página, a coragem de enfrentar a dor transparece: “Que doam, os ocos”.

Celina continua sua peregrinação à Rakushisha, “a cabana dos caquis caídos”. Assim como Bashô quando esteve naquele lugar, ela perdeu um ente querido, está escrevendo um diário e encontra-se no curso de uma viagem. Além disso, a própria cabana recebeu seu nome

em razão de um episódio de perda, os caquis que foram plantados, vendidos, mas caíram antes do tempo. O fruto que se desprende precocemente remete à filha, fruto do ventre, que morreu em um acidente automobilístico ainda na infância. Tudo favorece a simbolização necessária ao trabalho de luto. Alguns sinais começam a aparecer: “Lágrimas se formulavam por dentro dos olhos. Vinham de longe. Roçavam as pálpebras. E continuavam ocultas” (Idem, p. 159). Outra coincidência existe entre Celina e o sentido do nome do poeta, pois “Bashô” designa um tipo de bananeira que não dá fruto, ou seja, sem descendência. Assim, a *tsuyu* particular da personagem acontece quando ela revive os passos de Bashô: “A água tolda os olhos de Celina enquanto ela empurra a bicicleta até a Rakushisha” (Idem, p. 180). Finalmente, chegando à cabana, a mãe enlutada desvela um lugar novo, provavelmente dentro de si também:

A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice e por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher que ama Haruki. Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima *suyu*, que se inaugura agora (Ibidem).

Quando defrontada com sua perda, Celina sofreu um deslocamento de uma posição libidinal que estava estabilizada: seu lugar de mãe principalmente, investindo na filha, fruto do ventre, como objeto do seu amor, aquele tipo de amor mais abnegado e poderoso, usado como símile para explicar o amor *ágape*. A linguagem psicanalítica usa a imagem de um lugar, de um ponto no espaço psicológico. É necessário, em uma situação de perda do objeto amoroso, encontrar um novo arranjo, uma posição libidinal alternativa e estável, por meio da simbolização a que se refere Nasio (Ibidem). O trabalho do luto serve a esse fim, contudo o sujeito vive errante quando o processo é problemático e obliterado. Ao atravessar o mundo, um lugar psicológico é revelado a Celina pela presença dela em um lugar físico com certas características.

A experiência de viagem de Celina fica mais repleta de sentidos quando considerada como uma maneira de simbolizar sua perda para superar um luto problemático. Da forma como é representada a questão da personagem, a obliteração de seu luto decorre do fechamento, na sociedade contemporânea, das vias tradicionais para a elaboração das perdas: rituais fúnebres, choro, paralisação das atividades corriqueiras, uso de sinais exteriores, como roupa a preta no Ocidente etc. Celina é dopada com remédios que bloqueiam seus sentimentos, e suas lágrimas,

após a suspensão dos medicamentos, permanecem isoladas do mundo por uma represa que muito bem pode ser a interdição social à dor e ao sofrimento.

A obrigação de mostrar-se feliz, ou recolher-se completamente na tristeza, típica do mundo ocidental na atualidade, é particularmente danosa para quem, como Celina, sofreu uma perda duplamente dolorosa. A morte de Alice foi abrupta, em um acidente automobilístico, sem qualquer tipo de transição entre a vida e a morte, como poderia ocorrer em casos de falecimento após um período de enfermidade. Em segundo lugar, a perda de Celina envolveu a ruptura do vínculo amoroso mais intenso que pode haver entre dois seres humanos, pelos valores que vigem em nossa sociedade. Conforme se expôs anteriormente, o amor de uma mãe pelo filho ou pela filha é a referência para ilustrar o tipo de amor mais elevado de que já se cogitou, o *ágape*, abnegado e desinteressado, em que se é capaz de oferecer a própria vida pelo bem de quem se ama. Por essas razões, a impossibilidade de socializar essa perda, de verbalizá-la, de chorá-la em público, acentua a representação dos danos que o atual estado de coisas acarreta no sujeito em sofrimento no mundo contemporâneo.

Ficou evidente a associação simbólica entre, de um lado, a viagem física de Celina, a partir do Rio de Janeiro, de avião, com a necessidade de passaporte e de visto, até o Japão, com os estranhamentos e com as descobertas envolvidos, e, de outro, a viagem psicológica de resolução do seu luto. O fio que desencadeou a repentina e improvável ida ao Japão foi a curiosidade pelos símbolos que ela avistou na capa do diário de Bashô carregado por Haruki no metrô. O símbolo despertou-lhe o desejo e, recorrendo aos termos da psicanálise, canalizou a libido que estava desgarrada desde a morte da filha para um lugar novo. A representação da mobilidade, em *Rakushisha*, associada simbolicamente a processos psicológicos e identitários, também será reveladora dos sentidos relativos a Haruki, o que será objeto do próximo capítulo.

## 2. O AMARELO: HARUKI ENTRE O AMOR E O PERTENCIMENTO NO LÍQUIDO MUNDO MODERNO

*O amor, poeta, é como a cana azeda,  
A toda a boca que o não prova engana.*

Augusto dos Anjos

Conforme foi dito no capítulo anterior, Celina ocupa uma posição proeminente no romance *Rakushisha*. Ela tem voz própria, por meio de seu diário. Sua viagem é representada em simetria com a do poeta Matsuo Bashô, cujo diário traduzido também é peça central na construção dos sentidos da obra. Assim como Bashô, Celina peregrina até a cabana chamada Rakushisha, lugar que dá nome ao romance e, como tal, também deve constituir centro de irradiação de significados para a compreensão do conjunto. Para os propósitos desta dissertação, que enfoca a representação da viagem como símbolo do processo de luto e como mecanismo para elaborar a perda, o caso de Celina é, ainda, mais relevante, tendo em vista a gravidade do fato que atinge sua vida: a morte repentina e extremamente prematura de uma filha.

Embora em plano complementar, a figura de Haruki destaca-se logo em seguida à de Celina, e a apreciação de suas circunstâncias pessoais, bem como de suas relações, lança luz tanto sobre as noções de perda, de luto e de sofrimento na contemporaneidade, quanto sobre a trajetória de Celina. Os dois encontram-se casualmente em um vagão de metrô no Rio de Janeiro. Entram em contato quase por engano, pois Celina se interessa por ideogramas na capa de um livro que ele carrega e acredita que Haruki é capaz de explicar-lhe o que significam, em um tipo de confusão que se mostrará comum na viagem, a envolver o fenótipo oriental dele em conflito com a expectativa das pessoas de que conheça a língua e os costumes de seus antepassados. Decorridos apenas dez dias do primeiro encontro, Celina e Haruki fazem uma improvável viagem ao Japão, na qual estão juntos e separados ao mesmo tempo.

Este capítulo será dedicado às circunstâncias e às relações de Haruki. O leitor encontra-o, no romance *Rakushisha*, vivenciando uma falta dupla. Seu pai, nascido no Japão, faleceu, e Haruki ainda não sabe como resolver a herança cultural paterna, que carrega dentro de si e em sua aparência. Apesar de ter nascido e de ter sido criado no Brasil, de falar o português como qualquer um de seus concidadãos e de não reconhecer-se como japonês, a construção de sua identidade, na relação com os outros, é sempre afetada por essa herança. A recusa em assumir

o legado cultural japonês, apesar da vontade de seu pai de que o fizesse, é um fator que perturba o processo de luto que Haruki vivenciará após a perda do pai.

A segunda perda de Haruki decorre do rompimento de um relacionamento amoroso com Yukiko, uma tradutora do japonês para o português com quem ele se envolve, apesar de ela ser casada. É simbólico que Haruki apaixone-se tão perdidamente por uma mulher que tem por profissão o fazerem comunicar-se os dois mundos de cultura que, em Haruki, não encontram harmonização. Yukiko é a ponte entre os idiomas japonês e brasileiro, e o fascínio que exerce sobre Haruki poderia ser interpretado como uma necessidade de preencher aquele lugar intermédio de sua identidade entre o Japão e o Brasil.

A fim de analisar os aspectos concernentes aos lutos vivenciados por Haruki, será necessário abordar o tipo de amor, de apego ou de vínculo relativo a cada um desses lutos, porque, como se explicitou no capítulo passado, amor e luto correspondem-se e constituem faces de uma moeda só. Na primeira seção do capítulo, serão enfocados teoricamente o engajamento amoroso que implica um apaixonar-se entre pessoas adultas e o modo como isso se dá na atualidade, com o objetivo de explorar os sentidos, como representação literária, do relacionamento entre Haruki e Yukiko. Na segunda seção, serão discutidas as referências teóricas para analisar a representação de amor e de luto de Haruki em relação a seu pai. O fechamento do capítulo ocorrerá com a análise propriamente dita do texto literário.

## **2.1 O amor líquido**

Parece não restar dúvida de que todo luto corresponde a um amor. A correspondência entre um e outro abrange vários aspectos de suas manifestações. A intensidade do sofrimento decorrente de uma perda costuma ser diretamente proporcional ao amor que servia de amálgama entre quem ficou e quem partiu. Tem-se por certo que, como é imenso o amor que as mães geralmente sentem por seus filhos, tende a ser abissal a profundidade da dor infligida a elas, quando, contra o que se considera a natureza das coisas, uma mãe sobrevive a seu rebento.

Além da intensidade do apego, a forma como ele é desfeito também tem influência sobre as características do luto. Uma ruptura repentina e violenta, como em um acidente de carro, pode resultar em trauma e em processo problemático de superação. Diferentemente acontece em casos outros nos quais há tempo para despedidas, para pedidos de perdão e para declarações de amor. Essas etapas favorecem o trabalho de simbolização requerido para que a imagem da

pessoa falecida seja adequadamente reincorporada à psique dos sobreviventes que a amavam. Se a natureza do amor é determinante para as características do luto, é necessário questionar, no contexto de uma análise que toma por objeto uma representação literária do amor romântico na contemporaneidade, quais são as especificidades atuais dos relacionamentos amorosos e, por conseguinte, as repercussões dessas particularidades no processo de luto decorrente das rupturas desses laços.

Os vínculos humanos atualmente são frágeis e inspiram insegurança, na avaliação de Bauman (2004, p. 8). Como consequência dessa insegurança que afeta os amantes contemporâneos, observa-se neles um desejo ambivalente: ora apertar os laços, ora mantê-los frouxos, com o mesmo objetivo, em um caso como no outro, de combater riscos (Ibidem). O esforço por apertar os laços reduziria a insegurança, por limitar a liberdade de o parceiro sair do relacionamento. Nesse caso, com uma garantia maior de que não seria abandonada, a parte interessada em fortalecer as amarras poderia sentir-se mais segura para permitir que seu sentimento se aprofundasse. Por outro lado, o esforço por manter frouxos os laços pode ser entendido como uma estratégia de não envolvimento, de prevenção aos sentimentos enraizados que, uma vez não correspondidos, precisariam ser arrancados à custa de muito sofrimento, seja da pessoa que amou, seja daquela que foi amada e preferiria poupar-se dos dilemas de consciência inerentes aos términos.

Verifica-se, no que Bauman chama de “líquido cenário da vida moderna”, tempo de individualização “furiôsa”, uma ambivalência na disposição dos seres humanos para o relacionamento amoroso. Ao mesmo tempo que anseiam pela companhia sentimental e pela segurança de contar com alguém para os todos os momentos, na tristeza e na alegria, na doença e na saúde, como diz o padre nas cerimônias, os amantes contemporâneos estão, segundo o autor, “desconfiados da condição de ‘estar ligado’, em particular de estar ligado ‘permanentemente’, para não dizer eternamente, pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar” (Ibidem). As pessoas teriam perdido a capacidade de escolher entre as esperanças e os temores que presidem os vínculos amorosos (Idem, p. 9), entre os “prazeres do convívio” e os “horrores da clausura” (Idem, p. 12). Ao comentar os dilemas comumente apresentados por consulentes de uma seção de aconselhamento amoroso num jornal britânico, Bauman problematiza a questão de fundo deles:

Eles garantem que seu desejo, paixão, objetivo ou sonho é ‘relacionar-se’. Mas será que na verdade não estão preocupados principalmente em evitar que suas relações acabem congeladas ou coaguladas? Estão mesmo procurando relacionamentos duradouros, como dizem, ou seu maior desejo é que eles sejam leves e frouxos, de tal modo que [...] possam ‘ser postos de lado a qualquer momento’? Afinal, que tipo de conselho eles querem de verdade: como estabelecer um relacionamento ou – só por precaução – como rompê-lo sem dor e com a consciência limpa? (Idem, p. 11)

As pessoas, cada vez mais, estariam substituindo termos tradicionais, como “relacionar-se”, “relacionamento”, “parentesco” e “parcerias”, por outros próprios da terminologia das redes, como “conectar-se” e “conexões” (Idem, p. 12). Na discussão sobre o valor dessa troca de palavras, da linguagem dos relacionamentos para aquela da conectividade, Bauman interpreta que, na primeira, ressalta-se “o engajamento mútuo”, ao mesmo tempo que se omite ou se extingue “o seu oposto, a falta de compromisso” (Ibidem). Ao contrário, o paradigma da rede inclui tanto a possibilidade de conectar-se quanto a de desconectar-se:

A palavra “rede” sugere momentos nos quais “se está em contato” intercalados por períodos de movimentação a esmo. Nela as conexões são estabelecidas e cortadas por escolha. A hipótese de um relacionamento “indesejável, mas impossível de romper” é o que torna “relacionar-se” a coisa mais traiçoeira que se possa imaginar. Mas uma “conexão indesejável” é um paradoxo. As conexões podem ser rompidas, e o são, muito antes que se comece a detestá-las (Ibidem).

Sob a égide da conectividade, os vínculos interpessoais dão-se por "relações virtuais" (Ibidem). Esse padrão corresponderia à expectativa contemporânea de que "as 'possibilidades românticas' (e não apenas as românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente", cada qual trazendo consigo a promessa de ser mais perfeita do que a anterior. A ideia subjacente é de que a próxima conexão oferecerá mais prazer, mais identificação, qualquer coisa de melhor do que a presente (Idem, p. 13), o que justificaria abandonar aquele barco humano e entrar em outro supostamente mais promissor. Ao fim e ao cabo, com a busca da quantidade para compensar a baixa qualidade, as pessoas estariam perdendo a capacidade de construir relacionamentos, de fazê-los funcionar. A liberdade de mover-se de uma pessoa para outra, à procura do ganho adicional sempre a acenar na esquina, redonda em seu oposto, torna-se uma necessidade e uma prisão, "vira uma tarefa cansativa" da qual não se sabe como escapar (Ibidem).

Como da morte, do amor não se pode escapar. Essa noção foi apresentada no capítulo anterior, quando se discutiram os tipos de amor e a pretensão de evitar o envolvimento amoroso, no intuito de prevenir a dor decorrente de sua ruptura. Segundo Bauman, "não se pode aprender a arte ilusória – inexistente, embora ardentemente desejada – de evitar suas garras e ficar fora de seu caminho" (Idem, p. 17). A consequência disso é que a tentativa de controlar o aprofundamento dos laços, no intuito de reduzir riscos, é vã. A ambivalência em relação ao laço amoroso – procurar companhia fixa e segurança sentimental, por um lado, ou fugir das obrigações e da repetitividade para permanecer livre, por outro – ensejará ansiedade e angústia em algum momento, em face da inevitabilidade das garras do amor.

As pessoas atualmente chamam de amor uma experiência diferente do sentimento romântico, regido pela máxima "até que a morte os separe". Bauman afirma que "em nossa época cresce rapidamente o número de pessoas que tendem a chamar de amor mais de uma de suas experiências de vida, que não garantiriam que o amor que atualmente vivenciam é o último e que têm a expectativa de viver outras experiências como essa no futuro" (Idem, p. 19). O resultado disso é que há uma "facilitação dos testes pelos quais uma experiência deve passar para ser chamada de 'amor'" (Ibidem), quando, no passado recente, ele não admitia senão uma pessoa, aquela com quem se viveria o verdadeiro e autêntico sentimento amoroso. Na situação presente, "o conjunto de experiências às quais nos referimos com a palavra amor expandiu-se muito. Noites avulsas de sexo são referidas pelo codinome de 'fazer amor'" (Ibidem).

A prática intensa das experiências amorosas, ao invés de aumentar a capacidade de amar do sujeito que experimenta, teria como efeito o desaprendizado do amor (Idem, p. 20). A compulsão a experimentar, semelhante às reações estupefacientes das drogas, parte da premissa de que o próximo envolvimento amoroso será ainda melhor do que aquele em curso, porém certamente o que virá ainda depois será mais emocionante e excitante. Além disso, no amor, não se lida com um conjunto de regras invariáveis, em um cenário estável e previsível, porque, na outra ponta, estão outros seres humanos, com desejos próprios e inescrutáveis de antemão. Conclui-se que, dadas essas condições para o acontecimento do amor, não pode haver aprendizado para amar decorrente de uma prática compulsiva e fixa; ao contrário, a ilusão do aprendizado e a expectativa de previsibilidade podem acarretar mais riscos e sofrimento (Ibidem). Essa disposição em relação ao amor equivale a esperar que sua experiência seja como "mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço" (Idem, p. 22), porém, na verdade,

amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor (Idem, p. 21).

Ao discutir as características do amor líquido, Bauman apresenta uma distinção entre "amor" e "desejo". A ideia é entender em que medida a experiência amorosa na contemporaneidade estaria eivada de desejo irrefreável, em detrimento do sentimento amoroso. Enquanto o desejo é "vontade de consumir", um movimento para "absorver, devorar, ingerir e digerir – aniquilar" a alteridade (Idem, p. 23), o amor "é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado" (Idem, p. 24). O objetivo, no desejo, é diluir a alteridade que se faz presente e que significa uma afronta ao seu ser próprio. No caso do amor, a intenção é "expandir-se, ir além, alcançar o que 'está lá fora'", a alteridade que se faz presente. Nas palavras de Bauman, "no amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo" (Ibidem). Em ambientes opostos, em suma, "o amor se empenharia em perpetuar o desejo, enquanto este se esquivaria aos grilhões do amor" (Idem, p. 25).

Como o desejo ficou vinculado à fuga aos grilhões do compromisso, seria ele o elemento que estaria sobressaindo nas relações sentimentais hodiernas, que buscam a liberdade, a leveza e a isenção das pesadas responsabilidades envolvidas nas relações tradicionais? Bauman entende que "semear, cultivar e alimentar o desejo leva tempo (um tempo insuportavelmente prolongado para os padrões de uma cultura que tem pavor em postergar, preferindo a 'satisfação instantânea')" (Idem, p. 26). Mesmo o desejo demanda um tempo que as pessoas estão cada vez menos dispostas a tolerar e, como nas compras em um *shopping*, consomem menos para satisfazer um desejo do que por impulso (Ibidem):

os shopping centers tendem a ser planejados tendo-se em mente o súbito despertar e a rápida extinção dos impulsos, e não a incômoda e prolongada criação e maturação dos desejos. O único desejo que pode (e deve) ser implantado por meio da visita a um shopping é o de repetir, vezes e vezes seguidas, o momento estimulante de 'abandonar-se aos impulsos' e permitir que estes comandem o espetáculo sem que haja um cenário predefinido (Idem, p. 27)

Bauman descarta que o desejo também esteja incólume à questão suscitada no debate sobre o amor líquido. A maturação do desejo, a espera, o processo duradouro do jogo de sedução, que segue regras e é composto de lances sucessivos entre duas pessoas, tudo isso está longe do alcance de pessoas que são socializadas para viver de impulso. Além das relações

amorosas, as parcerias estão marcadas pelo mesmo tratamento dado aos objetos de consumo. Uma vez lançada a nova versão do telefone celular comprado há seis meses, do computador adquirido há um ano ou do carro retirado da concessionária há dois anos, eles podem ser completamente descartáveis, mesmo que seu uso seja perfeitamente viável. Bauman entende que as parcerias não estão excetuadas a essa regra (Idem, p. 28).

O casamento foi esvaziado do poder socialmente investido de manter duas pessoas sob o mesmo teto. No viver juntos da atualidade, "não se prestam juramentos, e as declarações, quando feitas, são destituídas de solenidade, sem fios que prendam nem mãos atadas. Com muita frequência, não há congregação diante da qual [...] apresentar um testemunho nem um todo-poderoso para [...] consagrar a união" (Idem, p. 47). O vínculo passou a ser avaliado à luz das vantagens que é capaz de proporcionar. Entre os ganhos, estariam "a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela, o socorro na aflição, a companhia na solidão, o apoio para sair de uma dificuldade, o consolo na derrota e o aplauso na vitória; e também a gratificação que nos toma imediatamente quando nos livramos de uma necessidade" (Idem, p. 29). O problema é que, pesados e medidos por esses crivos, os relacionamentos amorosos podem proporcionar esses bens enquanto vigerem, porém nada previne que "seu parceiro ou parceira prefira sair do negócio", nem que, para a outra parte, você seja "a ação a ser vendida ou o prejuízo a ser eliminado – e ninguém consulta as ações antes de devolvê-las ao mercado, nem os prejuízos antes de cortá-los" (Idem, p. 28).

No tempo em curso, são valorizadas as relações de bolso, "assim chamadas porque você as guarda no bolso de modo a poder lançar mão delas quando for preciso" (Idem, p. 37). Esse tipo de relação demanda pouco das pessoas envolvidas. Oferece instantaneidade e disponibilidade, quase nada precisa ser feito para aproveitá-la, "você não precisa sair do seu caminho nem se desdobrar para mantê-la intacta por um tempo maior" (Ibidem). O problema é que essa maravilha da conveniência sentimental deve obedecer a condições muito difíceis de cumprir, como manter-se sob controle, não permitir-se apaixonar, estar imune ao amor à primeira vista, ao amor às vistas seguintes, bem como ao desejo. Para que o relacionamento não caia do bolso no colo e pule para apertar o pescoço, é necessário ficar alerta e não dormir no ponto (Idem, p. 38). A prescrição dos consultores sentimentais em páginas de jornal e em consultórios terapêuticos é de que, "se notar alguma coisa que você não negociou e para a qual não liga, saiba que 'é hora de seguir adiante'. É o tráfego que sustenta todo o prazer" (Ibidem).

Bauman denomina de "líquida razão moderna" a forma de ser e de pensar que levou ao *status quo* atual, inclusive no que concerne aos relacionamentos (Idem, p. 66). De acordo com ela, os compromissos duradouros são considerados opressivos, "no engajamento permanente percebe a dependência incapacitante" (Ibidem). À luz dessa racionalidade, não é possível reconhecer o direito de existência a "vínculos e liames, espaciais ou temporais", que, a seu ver, "tornam 'impuras' as relações humanas" (Ibidem). A nova racionalidade está ligada "aos instintos [...] 'naturais' do *homo consumens*", por oposição ao que regia a vida do *homo faber*, o modelo de vida do produtor (Idem, p. 67):

O que caracteriza o consumismo não é acumular bens (quem o faz deve também estar preparado para suportar malas pesadas e casas atulhadas), mas usá-los e descartá-los em seguida, a fim de abrir espaço para outros bens e usos. A vida consumista favorece a leveza e a velocidade. E também a novidade e a variedade que elas promovem e facilitam. É a rotatividade, não o volume de compras, que mede o sucesso na vida do *homo consumens* (Idem, p. 69).

Há, pelo menos, duas dificuldades com relação ao comportamento de consumo quando se trata da vida sentimental. A primeira é que não se pode garantir que os encontros casuais estejam fadados a permanecer como tais, "a salvo de suas consequências", e qualquer episódio pode escapar do destino de ser apenas um episódio e tornar-se algo mais (Idem, p. 71). Por outro lado, a segunda dificuldade é que a satisfação de impulsos pode não ser suficiente para extinguir "os anseios irrealizados, as frustrações amorosas, os temores de ficar só e de se ferir, a hipocrisia e a culpa"; na relação de consumo para com as pessoas, pode-se sentir falta de aspectos como "a intimidade, a alegria, a ternura, a afeição e o amor" (Ibidem).

O *homo sexualis* tem agonias e angústias semelhantes às do *homo consumens*, elas nasceram juntas e eventualmente se despedirão irmanadas, se, algum dia, desaparecerem (Idem, p. 68). O *homo sexualis* associa-se ao movimento ininterrupto, "porque está sempre incompleto e irrealizado", e sua "viagem nunca termina, o itinerário é recomposto a cada estação e o destino final é sempre desconhecido" (Idem, p. 75). A incerteza que essa incompletude ocasiona não pode ser extinta, porém apenas temporariamente mitigada, de maneira que "o *homo sexualis* está em perpétuo movimento, empurrado à frente [...] e puxado para trás":

O *homo sexualis* não é uma condição, muito menos uma condição permanente e imutável, mas um processo, cheio de tentativas e erros, viagens exploratórias arriscadas e descobertas ocasionais, intercaladas por numerosos tropeços, arrependimentos por oportunidades perdidas e alegrias por prazeres ilusórios (Idem, p. 76).

A maneira como as relações sentimentais foram diluídas, no tempo presente conforme caracterizado por Bauman, implicou privilegiar conexões episódicas em substituição ao que se entendia por amor. Na prática, a tentativa de evitar muitas consequências para os encontros com outras pessoas, a fim de que não se convertam em relacionamento, em fixidez e em peso, pretende também vacinar contra o sofrimento do abandono por alguém com quem se permitiu criar laços e nós. Permitir-se apenas viver episódios e conexões esporádicas, em tese, reduziria o risco de precisar vivenciar um processo de luto em uma época em que não há mais preparação nem apoio para esse trabalho.

Uma questão suscitada pela descrição do amor e de seus correlatos no líquido mundo moderno é sobre o destino do luto. Viver sucessivas pequenas desconexões, após encontros ligeiros, regados a sexo, não ensejaria, na verdade, uma sequência de lutos, em que a dor sentida poderia não ter as proporções daquela posterior ao término de um longo namoro ou de um casamento, porém agiria como um incômodo perene na existência, uma espécie de calo, de lombalgia, de torcicolo, os quais não incapacitam no curto prazo, mas, no longo, podem agravar-se, repercutir em outras partes do corpo e da mente e significar um carimbo permanente na estrutura do organismo, torto, encurtado, deformado para o resto da vida? Além disso, como mencionado antes, não se tem garantia de que a prática episódica será inconsequente, de que o amor não virá e, como ele, o risco do luto. Bauman adverte que "para cada ganho há uma perda. Para cada realização, um preço" (Idem, p. 67). Algo se perderá em qualquer direção que se tome e, com essa perda, naturalmente um luto.

## **2.2 A identidade movediça**

Além de sofrer pela interrupção de seu relacionamento amoroso com a tradutora Yukiko, Haruki é representado em conflito com a memória de seu pai, imigrante japonês no Brasil. A relação com essa identidade cultural paterna foi motivo de dissensos entre pai e filho, porque Haruki não se interessava em assimilar os elementos do legado identitário paterno. Um dos problemas enfrentados por ele nessa resistência ao pai e à cultura japonesa é o fato de que seu fenótipo o associa ao oriente. Na relação com as outras pessoas, ocasião em que se constitui e se renova constantemente a identidade, a aparência de Haruki remete-o à origem étnica familiar.

O relacionamento do ilustrador Haruki com a tradutora Yukiko guarda aspectos simbólicos que podem ser associados à conflituosa herança paterna dele. Haruki apaixonou-se por uma mulher de origem comum, japonesa, porém ela, diferentemente dele, não apenas teve uma assimilação mais pacífica desse legado, mas também escolheu a profissão de traduzir e de fazerem comunicar-se os dois mundos em que ambos põem os pés identitários, o brasileiro e o japonês. A ligação com Yukiko poderia fornecer uma pista a Haruki sobre como aproximar e cerzir, de uma forma como fizesse sentido para si, seu lado brasileiro e aquele oriental, assim como sua maneira de ser no mundo e o modo de ser de seu falecido pai.

Quando Yukiko interrompe o caso amoroso com Haruki e decide manter seu casamento, o ilustrador perde não apenas a amante. O afastamento de Yukiko também significa que ele verá distanciar-se a esperança de lidar com seu conflito identitário pela intermediação aparentemente abalizada e experimentada da tradutora. Perdidos os dois amores, o do pai japonês e o da amante nipo-brasileira, Haruki entrelaça os dois trabalhos de luto. A essas perdas associa-se uma significativa perda de si mesmo, de seu lado japonês, cobrado pelo pai, lembrado pelas pessoas que enxergam em seu rosto a obrigação de ser japonês para além da aparência e talvez prometido pela relação com a tradutora.

A identidade tem uma dimensão individual e outra coletiva. A dimensão individual da identidade normalmente é codificada, em alguma medida, como convenção social (Vecchi, 2005, p.13). Bauman explica que as identidades são definidas em relação a comunidades, que, por sua vez, podem ser, de maneira geral, de dois tipos: "de vida e de destino, cujos membros (segundo a fórmula de Siegfried Kracauer) 'vivem juntos numa ligação absoluta', e outras que são 'fundidas unicamente por ideias ou por uma variedade de princípios" (Bauman, 2005, p. 17). As comunidades do segundo tipo são aquelas a que os indivíduos se ligam porque acreditam em algo comum, portanto essa categoria de comunidade seria a que suscitaria a questão da identidade. Por essa forma de agregar-se, os indivíduos precisam "comparar, fazer escolhas, fazê-las repetidamente, reconsiderar escolhas já feitas em outras ocasiões, tentar conciliar demandas contraditórias e frequentemente incompatíveis" (Ibidem). Com a variedade de ideias em circulação e com a liberdade de aderir a elas,

tornamo-nos conscientes de que o "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o "pertencimento" quanto para a "identidade" (Ibidem).

A questão da identidade e do pertencimento corresponde a uma proporção relevante do mal-estar na civilização da atualidade. O sentimento de "estar total ou parcialmente 'deslocado' em toda parte, não estar totalmente em lugar algum [...] pode ser uma experiência desconfortável, por vezes perturbadora", relacionada às identidades que, no que Bauman chama líquido mundo moderno, "flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas" (Ibidem). Por exemplo, um descendente de japoneses nascido no Brasil, como Haruki, pode vivenciar a obrigação social, criada pelos estereótipos que se construíram a respeito do ser japonês, de apresentar os atributos correspondentes. Um outro exemplo é o do brasileiro que está no exterior, de quem comumente se espera que saiba dançar samba e jogar muito bem o futebol.

Uma particularidade da identidade nacional está no fato de que, diferentemente das outras, "que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores" (Idem, p. 28). Na sequência do estabelecimento do estado-nação, a nacionalidade costumava ser elemento estável e regular, nada problemático. Na situação presente, "a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer 'natural', predeterminada e inegociável", e "a 'identificação' se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um 'nós' a que possam pedir acesso" (Idem, p. 30). As identidades estáveis e não problemáticas perderam a capacidade de conter as realidades de um mundo mais complexo, caracterizado por inédita interação e movimentação de pessoas, e essa situação tem potencial de gerar angústia e errância:

É nisso que nós, habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos as referências comuns de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo (Idem, p. 32).

Assim como se disse, na esteira do pensamento de Bauman, que as relações sentimentais estão atualmente caracterizadas por uma ambiguidade relativa à segurança proporcionada pelo laço amoroso e à insegurança de que este se torne um peso e um fator restritivo das experiências de prazer e de realização do desejo, há um "anseio por identidade [que] vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo" (Idem, p. 35). Desaparecidas as âncoras que predeterminavam o destino identitário, os indivíduos adquiriram uma inédita e ambígua

liberdade para servirem-se no cardápio das identidades, a depender dos recursos de que dispuserem:

flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, 'nem-um-nem-outro', torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente (Ibidem).

Escolher o que se deseja e livrar-se do que desagrade, quando se trata de servir-se no cardápio das identidades, não é tarefa simples, e essa construção "assumiu a forma de uma experimentação infundável" (Idem, p. 91). A pessoa lançada nessa missão, no líquido mundo moderno, divide-se entre "o prazer de selecionar uma identidade estimulante" e o medo de que, "por escassez de recursos ou falta de determinação, uma outra identidade, intrusa e indesejada", sobreponha-se àquela que se pretendia assumir (Idem, p. 45). Nos termos do escritor suíço Max Frisch, a identidade é definida "como a *rejeição* daquilo que os outros desejam que você seja" (*apud* BAUMAN, 2005, p. 45). Uma das características do capitalismo contemporâneo reside na substituição da exploração pela exclusão, por meio da restrição à escolha das próprias identidades.

No contexto atual do mundo, cada vez mais pessoas têm "seu '*bios*' (ou seja, a vida de um sujeito socialmente reconhecido) reduzido a '*zoë*' (a vida puramente animal, com todas as ramificações reconhecidamente humanas podadas ou anuladas)" (Idem, p. 46). São exemplos da "produção de lixo humano, ou, para ser mais preciso, [de] pessoas rejeitadas" em decorrência "da expansão do Ocidente em escala mundial" (Idem, p. 47), os seres humanos cuja existência é relegada aos "não-lugares": "são os refugiados – os sem-Estado, os *sans-papiers* -, os desterritorializados num mundo de soberania territorialmente assentada" (Idem, p. 46). A situação extrema vivenciada por esses grupos manifesta-se em graus variados na vida de outros indivíduos, como os imigrantes e seus descendentes, como os filhos das diásporas que ficam divididos entre lealdades a variados lugares e a diversas culturas.

Um tipo de identidade particularmente destacado na modernidade foi aquele vinculado ao estado-nação. Anderson realizou a dissecação da nacionalidade na história e demonstrou como essa identidade, "longe da definição 'essencial' de nação (como se a mesma contivesse elementos estáveis e naturais)", constitui "uma comunidade política imaginada" (SCHWARCZ, 2008, p. 11-12). O fato de ser imaginada não torna a nacionalidade aleatória ou desprovida de qualquer base na realidade, não se trata disso, mas essas comunidades em que se converteram

os grupos nacionais, na modernidade, decorrem de um processo de imaginar como "selecionar e obliterar" (Idem, p. 15), de uma construção histórica levada a cabo, em grande medida, à luz de uma lógica de poder. Na conceituação de Anderson, "qualquer comunidade maior que a aldeia primordial do contato face a face (e talvez mesmo ela) é imaginada" (2008, p. 33), tendo em vista que "mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles" (Idem, p. 32).

Apesar do que Bauman afirma sobre como o que chama de modernidade líquida afeta a manifestação das identidades no tempo presente, aproximadas a bens de consumo de que podem servir-se aqueles que detenham os meios para tal, Anderson reitera a importância da "condição nacional [nation-ness]" não somente como o "valor de maior legitimidade universal na vida política dos nossos tempos" (Idem, 2008, p. 28), mas também como imbuída de "uma legitimidade emocional tão profunda" (Idem, p. 30). O nacionalismo teria surgido como substituto para as âncoras que "enraizavam profundamente a vida humana na própria natureza das coisas, conferindo um certo sentido às fatalidades diárias da existência" (Idem, p. 69). Essas âncoras eram principalmente "três concepções culturais fundamentais, todas muito antigas, [que] perderam o domínio axiomático sobre a mentalidade" das pessoas (Ibidem): "a ideia de que uma determinada língua escrita oferecia um acesso privilegiado à verdade ontológica", caso, por exemplo, do latim para a cristandade; "a crença de que a sociedade se organizava naturalmente em torno e abaixo de centros elevados – monarcas à parte dos outros seres humanos, que governavam por uma espécie de graça cosmológica"; e "a concepção da temporalidade em que a cosmologia e a história se confundem, e as origens do mundo e dos homens são essencialmente as mesmas" (Ibidem).

Existe um apego dos povos "pelas invenções das suas imaginações", e eles são capazes, ainda no tempo contemporâneo, de morrer por elas (Idem, p. 199). O nacionalismo é criticado pelos intelectuais cosmopolitas e progressistas, contudo "as nações inspiram amor, e amiúde um amor de profundo autossacrifício" (Idem, p. 199-200). O forte sentimento que os povos dedicam à nação imaginada, sentimento antes, como se disse, direcionado a elementos metafísicos como a verdade e a graça divinas, assim como ao monarca, pode ser verificado nos "frutos culturais do nacionalismo – a poesia, a prosa, a música, as artes plásticas – [que] mostram esse amor com muita clareza, e em milhares de formas e estilos diversos" (Ibidem). Onde há amor, há risco de perda e, por conseguinte, possibilidade de luto. Como Freud afirmou, ao descrever o luto no ensaio "Luto e melancolia", ele pode ser a reação à perda de uma pessoa

querida, mas também à “de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal, etc.” (FREUD, 2010, p. 172).

Os sentimentos de pertença hereditários mantêm, para Amin Maalouf, um extraordinário poder de mobilização (2009, p. 210). O autor considera que as solidariedades que tiveram a pretensão de substituir o pertencimento hereditário são "frágeis, passageiras e superficiais" (Idem, p. 211). Os pertencimentos de base hereditária, por outro lado, acompanhariam os seres humanos do nascimento à morte e, mesmo que, às vezes, sejam perdidos, quase sempre são recuperados, como se "os tivessem segurado pela ponta de fios invisíveis" (Ibidem). Algo parecido com isso ocorrerá a Haruki, quando se aproximar da cultura japonesa, que nunca fez questão de assimilar, apesar de sua ancestralidade e de sua aparência.

A noção de identidade demonstra-se bastante complexa e, ao mesmo tempo, quase onipresente. Ela engloba aspectos individuais e coletivos e transita por diversos âmbitos do ser humano e de suas ciências. O próprio Bauman, na entrevista publicada em livro sob o título "Identidade", afirma que ela "é um 'conceito altamente contestado'. Sempre que se ouvir essa palavra, pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade" (Bauman, 2005, p. 83). Em estado de conflagração, a identidade constitui uma categoria para a qual convergem elementos antigos e atuais, comunica-se com categorias básicas como espaço, tempo, individualidade e pertencimento, constituindo-se em grande encruzilhada para encontrar-se com o modo de ser do humano.

### **2.3 "A cicatriz da passagem"**

Haruki aparece em *Rakushisha* às voltas com duas perdas, que, cronologicamente, não foram simultâneas em sua vida, contudo são representadas em estreita relação na obra. A primeira delas foi o falecimento do pai, homem de origem japonesa com quem Haruki manteve um vínculo problemático, em torno, principalmente, do fato de recusar-se a assumir, como parte de sua identidade, a herança cultural paterna. A segunda perda refere-se ao encerramento do envolvimento amoroso que desenvolveu com uma mulher casada, a também descendente de japoneses Yukiko, que, depois de uma conexão com Haruki, contrariando a vontade dele, decide continuar casada. Após o afastamento da tradutora, Haruki decide viajar ao Japão, à terra de seu pai pela qual ele nunca se interessou, terra também dos pais de Yukiko, que,

diferentemente dele, aprendeu a língua e a cultura dos ancestrais e fez dela parte de seu mundo cotidiano.

Não é nada trivial o fato de Haruki apaixonar-se por uma tradutora da língua de seu pai, do pai com quem ele se dava pouco. Yukiko não apenas é tradutora, alguém que se incumbe de aproximar culturas separadas pela língua; é, além disso, tradutora especificamente da língua dos pais de Haruki, língua que, por essa razão, é familiar em certo sentido, mas é-lhe estranha, porque, nascido e criado em um país diferente daquele dos seus pais, não empreendeu esforço algum para ser, além de brasileiro, também japonês. Apesar de a cultura do país de seus pais ter permeado sua infância em casa, Haruki considerava que "o Japão não tinha nada a ver com sua vida e com seus olhos puxados" (LISBOA, 2014, p. 54) e

...era apenas mais um país no mundo, assentado sobre terras que estavam lá desde os tempos em que os deuses Izanami e Izanagi cutucaram as regiões abaixo do céu e viram a água do mar que pingava da ponta de sua lança se coagular na ilha de Ono-goro-jima. Pousado sobre lendas como essa, repetidas na infância de Haruki, e que não lhe pareciam nem mais nem menos interessantes do que outras, de outras nacionalidades estrangeiras (Idem, p. 53-54)

Coincidência ou não, o fato de haver-se envolvido com uma japonesa e o vínculo que isso pode ter com o pai não escapam a Haruki. Já no contexto do luto pela segunda perda, da ruptura com Yukiko, Haruki questiona-se: "Por que foi que um dia eu arranjei uma descendente de japoneses para amante?" (Idem, p. 100). Vem à consciência da personagem a possibilidade de esse envolvimento tão intenso ter ligações mais profundas com sua negação relativa à herança cultural paterna, especialmente após a morte do pai. É possível, por exemplo, que, ao envolver-se com uma descendente de japoneses estreitamente ligada à cultura dos pais – ela era uma deles, ainda que também brasileira – Haruki pretendesse, entre outros objetivos, compensar, imaginariamente, a vontade do pai, que, ao que o texto indica, gostaria que o filho assimilasse e incorporasse a herança imaterial de seu país de origem: "E por que nunca conversamos sobre essas coisas? E por que eu nunca te dei atenção, velho desgraçadamente ausente agora, quando você vinha querer conversar sobre essas coisas comigo?" (Ibidem). Haruki foi indiferente aos gestos de seu pai para que se aproximasse desse elemento de sua identidade.

Quando se põe a questão de por que se envolveu justamente com uma descendente de japoneses, Haruki imagina qual teria sido a reação de seu pai ao caso amoroso. Será que ficaria contente com o fato de o filho, finalmente, ter-se interessado por algo ou por alguém ligado ao

seu Japão natal? Atrelar-se a alguém que, aparentemente, desempenhou tão bem na vida o papel que seu pai esperava dele poderia aproximá-los? A outra face da pergunta diz respeito ao fato de que o relacionamento deles era clandestino, e o desdobramento da questão que Haruki se faz aponta para um possível conservadorismo paterno, talvez um dos fatores para que permanecessem distantes um do outro. Depois de constatar mentalmente a grande significância de um envolvimento amoroso com uma descendente de japoneses, Haruki dialoga com o pai imaginativamente: "Você teria aprovado? Uma amante, em primeiro lugar. Uma amante ao estilo de Yukiko, em segundo lugar" (Ibidem). Por um lado, Yukiko seria a pessoa certa para agradar o pai, porque era brasileira, sem deixar de ser japonesa; por outro, era a pessoa errada, porque tinha hábitos modernos, era uma mulher insubmissa. Para Haruki, porém, era a encarnação de que não precisaria abrir mão totalmente da herança que seu pai tanto queria lhe transmitir, para ter a liberdade de ser como bem entendesse, inclusive brasileiro.

Assim como a mobilidade dos pais, emigrados do Japão para o Brasil, ensejou a situação identitária problemática de Haruki, dividida entre, pelo menos, dois mundos culturais, seu envolvimento com Yukiko está marcado pelos traços da modernidade líquida conforme descrita por Bauman. Todos esses fenômenos são caracterizados pela transitoriedade, pela falta de âncoras claras, de tradições garantidoras da segurança e da ordem, assim como pela dificuldade de estabelecer vínculos cabais. Haruki traz no rosto e no nome elementos fortes que fazem as pessoas o associarem ao Japão e a, de alguma maneira, cobrar dele que apresente suas credenciais japonesas, porém, em seu íntimo, ele sente-se brasileiro. Ser brasileiro apenas é algo que ele não poderá escolher sem mais questões. De forma semelhante, Haruki não poderá escolher o tipo de vínculo que terá com Yukiko: ele espera mais, quer aprofundar o laço, mas, risco sempre presente no mundo líquido moderno, os cálculos da outra parte não o incluem no rol de bens a serem mantidos no bolso para uso na oportunidade devida.

Havia tempos que Haruki e Yukiko conviviam quando se envolveram sentimental e sexualmente. Eles "conheciam-se burocraticamente de alguma editora" (Idem, p. 122), até que ele a desenhou nua. Como na magia que regia a arte rupestre dos primeiros seres humanos, o ato de desenhar o objeto do desejo poderia torná-lo, assim se acreditava, mais acessível. O problema, no caso de Haruki, é que o efeito da magia foi reverso. O contato dos dois poderia ter sido casual, uma conexão para deleite mútuo, sem compromissos, sem responsabilidades, sem obrigações. O problema, como Bauman advertiu em sua reflexão sobre as conexões sentimentais desse tipo (2004, p. 71), é que nada garante que o episódico não terá consequências, que a paixão e o amor não baterão à porta de, pelo menos, uma das duas partes

conectadas. Assim, o envolvimento com Yukiko, para Haruki, é descrito como um "mergulho, [que,] em algum momento, invariavelmente sofria uma reviravolta e se tornava um afogamento", porque Yukiko, "vindo para perto [...] ao mesmo tempo se afastava, tinha sua vida que a puxava para a superfície como uma boia" (LISBOA, 2014, p. 123). A comparação da boia sugere a imagem de uma conexão entre os dois no mundo líquido, abaixo da superfície e da luz. Quando Yukiko retomava seu papel de mulher casada, na realidade atmosférica fora das profundezas do líquido em que estavam imersos, puxada, "como uma boia", pelo lado A do disco de sua vida, Haruki perdia a capacidade de respirar dentro d'água e sufocava na angustiante condição de afogado.

O caso, que teve início despreziosa e fortuitamente, acarretou – para Haruki, mas não para Yukiko – a arriscada consequência que deveria ser sempre prevenida para o correto funcionamento da lógica amorosa do líquido mundo moderno: o deixar-se prender. O ilustrador permitiu-se contagiar pela felicidade de estar com a tradutora e, na típica reação dos que se apaixonam e procuram construir uma narrativa especial que confira grandiosidade romântica a seu encontro, "tinha pensado naquilo que devia estar escrito, maktub. Esqueceu-se das outras vidas de Yukiko, que se pautavam por outros maktub" (Idem, p. 90). O que ele passou a sentir por ela, na sua imaginação de pessoa que se apaixonou, tinha a força do que está escrito, do que faz parte do destino. Como se verificou pela teorização de Bauman, o destino não tem mais lugar na contemporaneidade, e o que está escrito se apaga, deleta-se, joga-se fora, sem qualquer cerimônia nem hesitação da parte de quem sustém a borracha, pressiona o dedo na tecla "backspace" ou detém a mão que arremessa o rejeito na lixeira.

A imagem da teia de aranha associada, reiteradas vezes, a Yukiko, depois que ela conta a Haruki uma conversa que teve com próprio pai sobre o assunto, serve como representação da principal fonte de angústia e de sofrimento para quem, como o ilustrador, escorrega na vigilância para não deixar-se capturar pelo sentimento amoroso no contexto das conexões esporádicas e fugazes que caracterizam o líquido mundo moderno. Segundo o pai de Yukiko, "só conseguimos ver a teia de aranha por causa do reflexo da luz do sol. O diâmetro do fio é pequeno demais para o olho humano" (Idem, p. 120). Essa reminiscência ocorre a Haruki em um momento em que Yukiko dorme, está ausente, não participa da ação senão como corpo inerte. Nesse contexto, Haruki, que a desenhava, interrompeu o traço e "fez a ela um convite e uma promessa. Mas não disse nada. Foi só um gesto, só um modo de interromper o desenho e levantar o rosto, e um filamento se estendeu dos olhos dele até os olhos dela. Uma ponte de seda de aranha" (Ibidem). O átimo em que Haruki foi enredado na teia do sentimento pode estar

representado nesse trecho, sendo muito significativo o fato de o objeto de seu querer, cuja reciprocidade seria essencial para um desfecho feliz nos moldes do amor tradicional, estar dormindo, alheia ao que ele promete, ao convite que faz mentalmente, ao modo e à intensidade do sentir dele.

A teia de aranha imobiliza as presas que serão consumidas, como alimento, pela tecelã. O inseto desavisado cai na armadilha, debate-se, luta contra o laço, mas normalmente só o que obtém de seu esforço é mais enlinhar-se. É o ser extremamente fina, visível ao olho humano apenas em um ângulo específico que calhe de refletir a luz, que confere à teia sua natureza sorrateira e seu caráter de armadilha. A teia existe em torno das pessoas que, no líquido mundo moderno, conectam-se e desconectam-se no padrão de envolvimento típico da sociedade de consumo, conforme descrito anteriormente. Movem-se na expectativa de não encostar na armadilha do vínculo, mas, quando mais se sentem espertas e seguras, a teia lhes toca a pele sentimental, e seu destino é o de Haruki. Agora estão fadadas a serem consumidas, como o macho pela viúva-negra, e a consumirem-se em ansiedade, em angústia e em sofrimento.

O ofício da tradução, exercido por Yukiko, caracteriza-se por uma ambiguidade intrínseca: ao mesmo tempo que lança luz sobre uma realidade estranha e confere a esta alguma familiaridade, pode escamotear as diferenças essenciais entre dois mundos e dar a impressão de que o outro é o mesmo. A famosa paronomásia da língua italiana, "*traduttore, traditore*", chama atenção para o fato de que o tradutor é um traidor, porque ele transmite a crença de que é acessível e familiar o que está expresso em outra língua, contudo essa acessibilidade é parcial, necessariamente marcada por uma perda no trânsito. Não se sabe que tipo de acordo Yukiko tem com o marido – se, por exemplo, o relacionamento deles dá margem ao caso amoroso que ela mantém com Haruki por algum tempo – porém a personagem tradutora é representada como uma pessoa que não se deixa apreender, que ora está lá, ora não mais: "vindo para perto Yukiko ao mesmo tempo se afastava, [...] onda que arrebatava e recuava" (Idem, p. 123). A tradução aproxima, torna o sentido mais transparente, mas, em geral, faz isso à custa de varrer para debaixo do tapete nuances, aspectos e valores que demandariam tempo, esforço, estudo, convivência para serem compreendidos.

A tradutora Yukiko termina sendo responsável por uma inédita aproximação de Haruki do Japão e da memória de seu pai. Em um gesto ambíguo que remete ao tradutor como traidor, Yukiko sugere a um editor o nome de Haruki para ilustrar um livro que ela acabou de traduzir, o diário de Bashô, poeta tradicional japonês. Embora tenha se afastado dele, apesar de haver

interrompido seus encontros e sua conexão sentimental, ela faz um movimento que pode sinalizar um desejo de manter-se em contato. Como resultado desse gesto, Haruki, enredado na teia de aranha, apaixonado no líquido mundo moderno das conexões e das desconexões súbitas, imagina que "os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levianamente" (Idem, p. 23).

O gesto obscuro da tradutora, que pode ser motivado tanto pelo neutro reconhecimento das qualidades profissionais de Haruki, quanto pela intenção de que ele faça, por meio do trabalho, as pazes com sua herança japonesa, assim como pelo propósito de sorratamente mantê-lo vinculado a ela, é o que motiva sua decisão de viajar ao Japão. Como consequência da contratação para ilustrar os diários de Bashô traduzidos para o português, Haruki tomará a decisão de, finalmente, conhecer o Japão, "aquele mesmo Japão ignorado por quarenta anos e que agora, subitamente, como um susto, abria-se a essas mesmas improvisações. Tornava-se possível, [...] o Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko" (Ibidem). O contato com a cultura japonesa proporcionado pela indicação de trabalho é possivelmente o caminho que se abre a Haruki para a elaboração da perda do pai e de Yukiko. A encruzilhada do sofrimento abre-se, pelo contato com o diário do japonês Bashô, para a viagem como um meio de simbolização do real doloroso, da dura constatação de que o pai não estaria mais presente e de que, muito provavelmente, tampouco Yukiko.

Incumbido da missão de gerar imagens para o diário de um clássico da literatura japonesa, Haruki obtém uma bolsa para ir ao Japão. Mesmo antes do desembarque no país de destino, sua condição híbrida e conflituosa é representada em *Rakushisha*. A forma mais básica de manifestação dessa condição é aquela que decorre da dicotomia entre sua aparência de japonês e sua ignorância em relação à língua e ao modo de ser relacionado aos japoneses. Para apanhar o visto no consulado do Japão, Haruki chega quase na hora de fechar e "por pouco não [o] impediram [...] de subir" ao andar da repartição consular (Idem, p. 19). Contrasta-se o "terno azul marinho impecável" do funcionário japonês com o estado de Haruki ao chegar para a retirada do documento: "entrou esbaforido no elevador, suas roupas estavam desalinhadas e seu cabelo, uma bagunça, e seu rosto brilhante de suor" (Ibidem). Está aí representado o estereótipo do oriental impecável em oposição ao caótico cidadão do país tropical e subdesenvolvido, o Brasil.

Os percalços com a língua precedem mesmo o embarque do Brasil para o Japão e acrescentam mais um estranhamento para além da desordem pessoal de Haruki, desordem essa

mais associada ao estereótipo do brasileiro. No consulado, o agente cumprimenta-o em japonês, porque as feições do ilustrador, como aconteceria depois no Japão, levam seus interlocutores a presumir que ele seja capaz de se comunicar naquela língua, e "Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia" (Ibidem). Essa obrigação de explicar-se decorre da cobrança social mais ou menos explícita de que, com aquela aparência, deveria ter aptidões inerentes ao que supostamente é: "os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado" (Idem, p. 20). Por sua identificação quase exclusiva com uma cultura brasileira e, ao mesmo tempo, por seu fenótipo ligado aos japoneses, Haruki é como uma alma que habitasse um corpo que lhe é proibido, guardando semelhança, por exemplo, com o caso de pessoas cujo corpo as vincula, pela biologia, a um sexo oposto ao de sua identificação de gênero. No consulado do Japão, assim como ocorreria depois em terras japonesas, "Haruki se sentia um corpo estranho" (Ibidem).

Em *Rakushisha*, a oposição entre a aparência física de Haruki e sua identidade cultural com o Brasil é representada como uma questão de direito e de obrigações. Evidencia-se a cobrança social, internalizada pela personagem em sua angústia de ser uma coisa ou outra, em termos de legitimidade e de responsabilidade, como se o ilustrador estivesse perpetuamente comprometido com uma prestação de contas sobre sua condição de japonês não-japonês, por não falar a língua, por não obedecer a rituais e disciplinas que deveriam ser próprias daquele povo; ou sobre sua condição de brasileiro não-brasileiro, a outra face da moeda, por ter nome estrangeiro e físico oriental, mas falar português, ser desleixado, atrasar-se. Ele chega a reconhecer-se como antinipônico quando está aguardando atendimento no consulado:

Ao seu lado, numa estante de madeira cheia de filipetas em japonês, observava-o uma perfeita bola colorida de origami. Era uma bola maior do que um punho fechado, feita de vários pedaços de papel. Haruki sentia-se integralmente desajeitado, como se fosse o antônimo daquela bola colorida de origami. Tão atrasado, tão deselegante e antinipônico, que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados? (Ibidem)

Cumprido o ritual de solicitação do visto no consulado do Japão, onde Haruki é invadido por um sentimento de forte incompatibilidade e de deslocamento, ele sai às ruas do Rio de Janeiro, e um episódio epifânico é descrito. O pleito de Haruki para ingressar no território do país de seus pais acaba de ser aceito pelas autoridades competentes japonesas, e os momentos de ansiedade e de constrangimento cessam. Respirando os ares cariocas, "o suor tinha secado no seu rosto" (Idem, p. 22). Instila-se agora no ilustrador um sentimento de pertença, de familiaridade e de identificação: "subitamente era bom estar ali, no Rio de Janeiro, naquele

momento, e ser quem ele era, o desenhista com a mochila nas costas, por um instante era bom haver chuva e saber que em dez minutos ele chegaria à estação Largo do Machado". O contraste entre o dentro do consulado japonês e o fora, nas calçadas da cidade brasileira com a qual Haruki se identifica primordialmente, produz em Haruki uma sensação de bem-estar que, a princípio, pode ser associada ao retorno à zona de conforto; ao alívio repentino da dor, após minutos eternos de tortura; ao prazer da primeira garfada de arroz com feijão espalhando-se pela boca, após um longo e penurioso jejum.

A transição do consulado para as ruas cariocas não se resume a uma sensação de alívio pela saída de uma situação desconfortável. Logo em seguida ao sentimento de familiaridade com a atmosfera do Rio de Janeiro e com o fato de ser brasileiro, Haruki é representado, por meio de um parágrafo em discurso indireto livre, em regozijo por

saber que havia coisas como inversão das estações nos dois hemisférios, fusos horários, um lugar em que o sol nascia enquanto em outro se punha. Coisas da ordem da quase ficção. Era bom saber que existia um Japão de fato, um lugar onde pessoas [...] pisavam num outro chão de fato (Ibidem).

Sem que se mostre consciente dessa sequência de pensamentos, Haruki celebra intimamente, em conexão com a saída do consulado, o fato de haver um mundo invertido, onde as estações são opostas às que existem em seu mundo. Comemora os fusos, que representam espaços e tempos alternativos, talvez oportunidades para fazer diferente, para encontrar a cura para problemas vivenciados aqui e agora. Tomar consciência de que poderia pisar "num outro chão de fato" e "saber que existia um Japão de fato", para onde fugir de seu sofrimento, onde encontrar outros lados de si mesmo, são ideias conectadas que podem indicar a esperança de reencontrar algo do pai, de Yukiko e, enfim, de si mesmo nesse lugar palpável, apreensível, concreto.

A mera perspectiva de ir ao Japão e o receber a promessa do visto transformam a relação que Haruki mantém com o pai em sua memória e na imaginação. Ainda na sequência da visita ao consulado, Haruki dialoga mentalmente com seu pai, agora em um registro de intimidade completamente novo para ambos. O filho emprega, na conversa imaginária, um vocativo e um pronome de tratamento que denotam proximidade, sem-cerimônia, o que nunca fora possível no seu trato com o pai, ao longo de quatro décadas de convivência:

Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo-se de que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás. Talvez a morte permitisse um outro tipo de intimidade, algo da sem-cerimônia que ele havia (havia?) tentado conquistar em vão durante quarenta anos. Facilitava improvisações. De

repente o pai era um amigo, e de repente Haruki acabava de sair do consulado do Japão com a promessa de um visto para atividades culturais (Ibidem).

A morte, por um momento, ao privar Haruki da presença física de seu pai, teria cristalizado nele a relação problemática que mantiveram por quarenta anos. Ante essa realidade, sua expectativa de converter essa relação distante, hierárquica e formal em algo próximo do que Haruki esperava, com "um outro tipo de intimidade", parecia igualmente morta para sempre. Em seu estado de luto, provavelmente Haruki sentia remorso e culpa por não ter sido capaz de fazer diferente quando ainda era tempo, sentia raiva de si e do pai, por ambos terem falhado na aproximação. Quando, no horizonte, surge a oportunidade de ir ao Japão, novos significados podem ser acrescentados a essa relação, agora entre Haruki e a imagem de seu pai gravada em seu ego. A viagem abre-se como promessa de elaboração simbólica dessa perda importante. Gradativamente, a imagem do pai, em Haruki, poderá ser associada a novas memórias, poderá mobilizar-se na imaginação do filho sobre o que pensaria o pai das coisas que passaria a conhecer. Estar no Japão significaria ampliar a porção de realidade compartilhada com o pai, de tornar-se mais parecido com ele, de ser mais seu amigo.

O entrelaçamento entre as presenças – e as perdas – de Yukiko e do pai na vida de Haruki fica evidenciado na mesma sequência epifânica após a saída do consulado. Antes de o momento de iluminação esvair-se no ar, de forma tão repentina como começou, Haruki reconhece que o Japão saltou "como um soluço para dentro de sua vida" por causa da tradutora. Apesar de, por vários anos, o pai haver tentado incutir em Haruki algum interesse pelo Japão, essa conquista coube a Yukiko, ao ausentar-se de sua vida e, ao mesmo tempo, indicar seu nome ao editor para ilustrar o diário de Bashô. Ao que parece, Haruki volta-se para o Japão e para a memória do pai, após perder o amor de Yukiko, por obra involuntária dela. Por outro lado, outros trechos já citados sugerem que o fato de Haruki haver-se apaixonado tão perdidamente por Yukiko, uma bem-sucedida tradutora do japonês para o português, possivelmente guarda relação com a lacuna que a relação com o pai deixara nele. O instante de apaziguamento íntimo sentido por Haruki emerge e dissipa-se como os vaivéns do trabalho de luto, em que se alternam estados de humor diferentes e frequentemente opostos. A epifania da personagem assemelha-se também ao "caminho até uma espécie de beatitude" ou à fugidia "experiência que é percepção simultânea da identidade da pluralidade e de sua vacuidade final", típicos da forma poética do haikai (PAZ, 2012, p. 174 e 175):

Momentos rápidos e raros. Aquele ali se desfez de repente, no cruzamento com a rua do Catete. Haruki notou que perdia alguma coisa, chegou a olhar

para trás automaticamente, para ver se dava com um pedaço de si caído na calçada. Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d'água. E Haruki sacudia a colherinha, desmanchava o instante, porque não tinha como ser diferente, se a gente não mata as epifanias elas nos matam, e atravessava a rua na direção familiar da entrada do metrô (LISBOA, 2014, p. 24).

Terminado o momento de plenitude descrito, Haruki entra no metrô e saca o exemplar do diário de Bashô em japonês, retirado de uma biblioteca. Uma vez que não sabe ler japonês, sua intenção, ao pegar emprestado o livro, fora "apenas ver aquele monte de sinais gráficos indecifráveis juntos e tentar saber em que podiam colaborar nas ilustrações" (Ibidem), avaliar se poderiam ter algum proveito estético no trabalho de que fora incumbido. Ocorre, nesse momento, uma ação significativa à luz dos dilemas que costumeiramente provocam angústia na personagem. Habitado a ter de explicar-se sobre a suposta incoerência entre seu nome e seu rosto, de um lado, e sua identidade brasileira, do outro, revela-se, nesse trecho que narra sua viagem de metrô, o prazer de fingir que está entendendo as páginas em japonês, de "virar as páginas para um lado, para o outro, e de soslaio acompanhar a reação dos mais próximos, os olhares indisfarçados" (Ibidem).

Na sequência à epifania, após aproximar-se de sua viagem para o "Japão de fato", onde poderá pisar "num outro chão de fato", Haruki brinca de ser japonês, joga com a pressuposição das pessoas circundantes de que, por ter olhos puxados, ele deve ser dotado da capacidade impressionante de decifrar os sinais estranhos inscritos nas páginas do livro que empunha. Haruki, que, até aquele momento de sua vida, sentia-se plenamente brasileiro, indubitavelmente identificado com o jeito de ser coletivo das pessoas que estavam no metrô, deleita-se, por um átimo, com a experiência de parecer estrangeiro, de mudar de identidade. O jogo lúdico é uma maneira de imaginar-se um outro, de incorporar um papel, que, ao mesmo tempo, transmite algo novo para aquele que o exerce. O jogo de ser japonês pode ser interpretado como um desdobramento do complexo processo vivido pela personagem e representado nessas páginas, que consiste em ressignificar as pessoas perdidas, o pai e a amante, incorporando novos significados simbólicos ao seu eu e à sua identidade.

O jogo de Haruki no vagão do metrô em movimento, ocasião em que ele finge ser japonês como as pessoas normalmente esperariam que fosse "de verdade", coincide com sua conexão com Celina. Ela é como que fisgada de curiosidade pelo livro estrangeiro e interpela-o na expectativa de saber o que é. Tomando um café minutos depois, ele faria "um resumo irregular de sua vida nada nipônica que agora se travestia com um livro japonês" (Idem, p. 25).

A viagem conjunta dos dois começaria naquele instante em torno do objeto que Haruki carregava, o livro que continha a tradução do diário de Bashô. Significativamente, o livro que une as duas personagens principais na grande viagem conjunta, aqui interpretada como símbolo do luto comum vivido por Celina e por Haruki, é também um diário de uma viagem que se iniciou com uma perda. A viagem conjunta das personagens será objeto do terceiro capítulo, após um primeiro dedicado individualmente a Celina e este segundo a Haruki.

### 3. O ELO ENTRE O AZUL E O AMARELO: A VIAGEM SIMULTÂNEA DE CELINA E HARUKI

*Os caminhantes dividem um mundo em comum (cosmos), enquanto que o sono volta cada homem para um mundo só dele.*

Heráclito

O terceiro capítulo deste trabalho tem o propósito de explicitar os principais sentidos possíveis de o romance *Rakushisha* representar uma viagem simultânea das personagens Celina e Haruki, que, mesmo mal se conhecendo, decidem embarcar no mesmo voo para o Japão. Nesse escopo, considera-se fundamental levar em conta que, apesar de os dois decidirem viajar juntos ao país oriental, o que se dá de forma inverossímil por uma compreensão ingênua de verossimilhança (TODOROV, 2003, p. 16), eles passam muito pouco tempo juntos na viagem narrada. Logo após a chegada ao Japão, Haruki deixa Celina em Kyoto e segue sozinho para Tóquio, onde permanecerá por todo o tempo da narrativa. Estranhamente, dois quase desconhecidos, sem quaisquer afinidades identificáveis, aparentemente sem quaisquer motivos externos, resolvem empreender uma longa jornada simultaneamente, porém, uma vez alcançado o destino geográfico, tão distante quanto pode ser um deslocamento até o extremo oposto do planeta, Celina e Haruki ficam sozinhos consigo mesmos.

Tendo sido o primeiro capítulo dedicado às circunstâncias de Celina e o segundo às de Haruki, este terceiro vasculhará em que sentidos as duas personagens estão unidas e em que outros estão separadas. Que circunstâncias aproximam e quais distanciam o ilustrador descendente de japoneses e a filha de nordestinos que costura bolsas? A hipótese subjacente a essas questões é de que, em um aspecto muito específico de suas respectivas vidas no momento em que se encontram, Haruki e Celina se aproximam de forma pungente. Essa condição compartilhada, à parte todas as possíveis diferenças entre eles, à parte também o fato de não se conhecerem, gera entre eles o vínculo simbólico que, na representação operada por Adriana Lisboa, explica e confere verossimilhança à viagem que decidem realizar em paralelo. Sim, pois as duas personagens só viajam juntas em certo sentido, como já se disse aqui. Em outros, estão por conta própria, em sua solidão.

Um terceiro elemento que deverá ser considerado na análise proposta neste capítulo é a figura do poeta Matsuo Bashô. O livro cuja tradução para o português deverá ser ilustrado por Haruki, o mesmo que motivou a primeira conversa entre ele e Celina, é um diário de viagem.

Celina lê essa obra de Bashô durante sua visita a Kyoto. Elemento que perpassa todo o corpo do romance, com trechos entremeados nas seções com narração em terceira pessoa e naquelas que constituem as páginas dos diários de Celina, a presença de Bashô deve ser considerada um foco de irradiação de significados para a compreensão da representação literária empreendida em *Rakushisha*. Bashô está presente e dialoga com a situação de vida das personagens centrais tanto como figura histórica, por seus traços biográficos trazidos à luz no texto, quanto por meio de sua produção literária, dos trechos de sua obra que se encontram inseridos no corpo do romance.

Nas seções subsequentes, deve ficar evidente que o que aproxima, em primeiro lugar, as biografias de Celina, de Bashô e de Haruki é o fato de os três viverem uma história de luto relacionada a uma viagem. Postas em contato pela representação literária consubstanciada em *Rakushisha*, as três viagens constituem percursos particulares, solitários, únicos em suas especificidades relativas ao que há de mais íntimo e subjetivo nas personagens. Por outro lado, embora a cicatriz da viagem de cada um tenha um traçado exclusivo, Celina, Haruki e Bashô, como deve ficar caracterizado ao final da análise, estão unidos pelo sofrimento comum ao humano, pelo imperativo de amar, de enfrentar os riscos inerentes ao amor, assim como de realizar o trabalho de luto decorrente das perdas do objeto amoroso. A elaboração do luto é simbolizada como uma viagem, uma peregrinação que todo ser humano deve fazer, mas cada qual à sua maneira.

### **3.1 As cores da dor e do amor: ressonâncias do haikai leminskiano no romance *Rakushisha***

Em sua análise sobre *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, o crítico britânico John Gledson usa as duas epígrafes do romance como chave de leitura primordial (2003, p. 274), com o que evidencia a importância desse elemento para a interpretação literária. Como o título dá um sentido à recepção da obra, a epígrafe, que às vezes aparece única antes de todas as páginas, outras vezes encima o início de cada capítulo, costuma ser uma concessão de pistas do autor para o leitor. Elemento de intertextualidade, ela pode ser uma confissão do autor sobre certa influência recebida de alguém que ele leu. Nesse caso, o livro que traz a epígrafe pode ser uma resposta contrária àquele de onde ela foi tirada ou uma confirmação e um desenvolvimento do que o autor do livro que se está lendo absorveu do outro citado nele.

No caso do uso da epígrafe por Gledson na análise de Memorial de Aires, por exemplo, a epígrafe pode fornecer uma pista falsa ou enganadora. Pode chamar atenção para uma camada interpretativa e, com isso, desviar a vigília acerca do que está em camadas adicionais. Como a profecia enigmática do oráculo, a epígrafe só mostra sua função e seu sentido a posteriori, quando os fatos vaticinados já ocorreram. Por isso, a leitura não deve ser linear e unidirecional e beneficia-se da retomada constante daquele excerto que abre o livro.

*Rakushisha* tem como epígrafe um terceto de Paulo Leminski. Em sentido lato, esse terceto pode ser considerado um haikai, forma poética breve e tradicional da cultura japonesa. A escolha dessa epígrafe pela autora revela-se bastante produtiva para a compreensão da estrutura do romance e de seus meandros de sentido. Não apenas o contato com a cultura japonesa constitui elemento fundamental na trajetória das duas personagens principais, Celina e Haruki, mas também os termos e os temas condensados no haikai leminskiano ressoam diretamente na trama de *Rakushisha*, ao tratar do amar como um elo entre duas cores, o azul e o amarelo. Assim como Haruki e Celina, a própria Adriana Lisboa, ao escrever o romance objeto desta pesquisa, e Leminski, antes dela, travaram contato com a cultura japonesa e desse contato colheram frutos.

A presença do haikai de Leminski na epígrafe do romance *Rakushisha* pode ser considerada mais um elo em uma corrente ou em uma teia que vincula o japonês Bashô, a personagem Celina, a própria autora e o poeta curitibano. O diário mais famoso de Bashô, inserido na estrutura do romance em tela, lido pela personagem Celina, que também ela viaja e escreve um diário, “evoca não só uma excursão aos confins do país, a distante região do norte, por caminhos difíceis e pouco frequentados, como também uma peregrinação espiritual” (PAZ, 2012, p. 170). Bashô viaja acompanhado de Sora, e a jornada de ambos “é também um exercício poético: cada um deles escreve um diário semeado de poemas e, em muitos dos lugares que visitam, os poetas locais os recebem e, como eles, compõem esses poemas coletivos chamados haikai no renga” (Ibidem). Aí ocorre mais um espelhamento entre Bashô, Leminski, Adriana Lisboa e Celina: todos viajam e todos escrevem, e é como se *Rakushisha* formasse um “haikai no renga” com a contribuição de todos.

Leminski considera que a primeira influência da poesia japonesa no Brasil incidiu sobre os modernistas de 1922 com mediação de traduções francesas (2012, p. 319). Menciona que Guilherme de Almeida realizou haicais, porém eivados de um sistema de rimas maneirista e artificioso que não se encontra nos escritos japoneses. Oswald de Andrade também se teria

inspirado na forma poética japonesa para criar seus “poemas-minuto”, “milionários segundos de ultrainformação” (Idem, p. 320). O “ideal de brevidade” e o “imagismo do haikai” também são identificados por Leminski em textos de Drummond e de Murilo Mendes. Nos anos de 1950, a incorporação da palavra “haikai” ao repertório brasileiro teria ocorrido por obra de Millôr Fernandes. No mesmo decênio, reflexos do haikai apareceriam entre os concretistas, que proclamaram “a excelência do pensamento ideogrâmico como método de composição poética”. O grupo “começou a praticar uma poesia breve, sintética, antidiscursiva, verdadeiros haicais industriais”, nos termos de Leminski. Na década de 1970, a presença do haikai continuou perceptível nas obras da poesia marginal (Ibidem).

O haikai é uma forma de poema composta por dezessete sílabas divididas em três versos de cinco, de sete e de cinco unidades silábicas nessa sequência. Conforme ensina Octavio Paz (2012, p. 172) o “haikai no renga” é uma “modalidade engenhosa, satírica e coloquial” derivada do poema clássico japonês denominado “tanka” ou “waka”, este composto de cinco versos separados em uma primeira estrofe de três e em uma segunda de dois versos. Essa estrutura dual do “tanka” originou o “renga”, uma sucessão de “tanks” criada em colaboração entre vários poetas. O primeiro poema da sequência do “haikai no renga” era o “hokku”, e, “quando o renga haikai dividiu-se em unidades soltas (...) a nova unidade poética chamou-se haiku, composto de haikai e hokku” (Idem, p. 173). O “haiku” sintetiza, portanto, a forma do “hokku”, três versos de cinco, de sete e de cinco sílabas, e o espírito do “haikai no renga”. No Brasil, o que se chamava “haiku” na tradição japonesa popularizou-se com o nome de haikai, com fidelidade variável em relação a esses critérios formais. É esse termo, “haikai”, que Paulo Leminski usa em seus textos sobre a forma poética japonesa que ele praticou. É o mesmo termo que Leyla Perrone-Moisés adota em tradução de *A preparação do romance I*, de Roland Barthes (2005, p. 39).

Algumas indicações de Octavio Paz sobre o haikai e sobre a poesia de Bashô são especialmente pertinentes no contexto da presente análise. Considerado o pai do haikai, para Bashô a poesia seria, na opinião de Paz, “um caminho até uma espécie de beatitude instantânea” (2012, p. 174). A poética de Bashô caracteriza-se por uma contemplação estética que se resolve em visão da unidade dos contrários: “Uma experiência que é percepção simultânea da identidade da pluralidade e de sua vacuidade final.” (Idem, p. 175). O caráter alusivo e plural do haikai também é ressaltado: “é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências” (Idem, p. 164) e “uma palavra cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente” (Idem, p. 163).

Depois do panorama pelos pontos de contato mais amplos entre a tradição da poesia japonesa representada por Bashô, o haicai de Paulo Leminski que serve de epígrafe, os vários elementos da narrativa do romance *Rakushisha* e os dados paratextuais e contextuais relacionados às circunstâncias de criação vinculadas ao Japão tanto no caso de Leminski quanto no de Adriana Lisboa, cumpre deter-se na microscopia do texto poético e na prosa poética do romance a que está atrelado. O haicai que serve de epígrafe ao livro é o seguinte:

amar é um elo  
entre o azul  
e o amarelo. (LEMINSKI, 2013, p. 312)

Leminski avança uma definição de amar, por meio de um jogo de palavras e de cores, composto por “amar”, “elo”, “amar/elo” e “azul”. A rigor, o poema não se encaixa na definição formal do haicai, que deve ter 17 sílabas, no esquema já indicado de um primeiro verso com cinco sílabas, de um segundo com sete e de um terceiro com cinco novamente. Por outro lado, estão presentes o minimalismo do terceto, a concisão, a força da imagem evocada abstratamente pelas cores e o jogo de palavras constituído pelo verbo com função substantiva “amar” e os substantivos “elo” e “amarelo”.

O impulso da primeira leitura do haicai aqui abordado é de entender a definição de amar talhada em uma período único fragmentado somente pelas quebras de linha que separam os versos. Tirante o verbo “amar”, que, como se disse, exerce, substantivado, a função de sujeito da oração principal, há apenas um verbo no texto, de ligação, “ser” flexionado na terceira pessoa do singular. Além disso, há um substantivo em cada verso: “elo”, o mais importante, no primeiro, “azul” no segundo e “amarelo” no terceiro. Em todas as ocorrências, os substantivos ocupam o final do verso, de maneira que a quebra de linha foi inserida logo após um termo significativo. A ideia de ponto intermediário é reforçada pelo substantivo “elo”, pelo verbo, como se disse, de ligação “ser” e pela preposição “entre”. A definição de amar, lida linearmente, enseja a pergunta: que pode haver entre o azul e o amarelo? Que “entre” é esse que é homólogo do amar, que o define?

No plano das cores, o que está entre o azul e o amarelo é o verde. Por essa via, o “elo” do poema precisaria ser interpretado como mistura ou como um ponto intermédio em que as extremidades dadas, o azul e o amarelo, desaparecessem como tais. Nesse sentido, amar seria uma dissolução de elementos diferentes para a formação de um terceiro. Para o senso comum,

o verde é a cor da esperança, que consiste em um sentimento positivo quanto à realização de um desejo (HOUAISS, 2001). O inseto que leva esse nome teria sido nomeado em razão de sua cor (Ibidem). De acordo com o Dicionário de Simbologia de Manfred Lurker, o verde é a “cor da primavera e da vida que germina” (2003, p. 747). Ainda de acordo com a mesma fonte, “na canção popular, o verde indica o amor (...); o ‘lado verde’ é o lado do coração, com o qual se sente e se ama’ e, para o Islamismo, indica a “promessa do Paraíso” (Ibidem).

Especialmente significativa para a associação entre o haicai de Leminski e o romance de Adriana Lisboa é a caracterização do verde como a cor “do estar a caminho” (Ibidem). Maria Zilda Ferreira Cury demonstra como *Rakushisha* é um romance que representa o imaginário da movência (2012, p. 24) e insere-se na linhagem de escrituras contemporâneas que, ao ficcionalizarem os desenraizamentos de diversos tipos, “promovem um movimento para o interior, uma intramoção, isto é, [...] tematizam deslocamentos no tempo e no espaço, simultaneamente a uma busca subjetiva” (Idem, p. 20), como é o caso do Bashô histórico e das personagens Celina e Haruki em *Rakushisha*.

Ao explorar os possíveis significados desse poema para a leitura do romance de Lisboa, pode-se associar o azul, cor do céu, a Celina e o amarelo, asiático, a Haruki. O elo entre os dois, nesse sentido, não seria tanto um amar recíproco, como se poderia supor de um encontro no metrô entre um homem e uma mulher que acabam viajando juntos para o Japão; seria, na verdade, um mesmo tipo de amar interrompido por duras realidades, e uma caminhada semelhante em busca da esperança necessária para voltar a amar a vida e a amar na vida. Recordem-se aqui definições de Bauman sobre o amor como “um impulso centrífugo [...], um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que ‘está lá fora’ (2004, p. 24) e do parceiro amoroso como “um companheiro temporário de viagem pela vida” (Idem, p. 44).

Nasio afirma que “o luto, o abandono, a humilhação e a mutilação são as quatro circunstâncias que, se forem súbitas, desencadearão a dor psíquica ou dor de amar” (1997, p. 37). Haruki sofre pela impossibilidade de realização de seu amor por Yukiko, a tradutora do diário de Bashô, pela qual ele nutre uma paixão impossível face ao casamento dela. Celina sofre pela perda antinatural de sua filha, morta em um acidente automobilístico: ambos estão unidos por essa dor de amar, uma comunhão da qual eles têm pouca ou nenhuma consciência, que justifica a viagem conjunta das duas personagens.

Ainda no âmbito da relação entre Celina e Haruki, cumpre explorar como se dá o encontro de ambos. Além de já estarem em contexto de viagem exterior e interior, pois deparam

um com o outro no metrô e, naquele instante, achavam-se em estado de “dor amorosa”, outros elementos da subjetividade de Celina vinculada a esse momento evocam imagens de luto. Celina pensava na avó, na mãe e na cheia que levou a casa de seu nascimento, quando viu Haruki lendo no vagão. Na verdade, antes de ver Haruki, ela viu “na capa de um livro que um sujeito lia no vagão do metrô figuras semelhantes a bordados” (LISBOA, 2014, p.31). O átimo em que Haruki chama a atenção de Celina coincide com um pensamento de perda: da casa de seu nascimento, da avó e da mãe falecidas.

Pelas aproximações operadas entre o romance *Rakushisha* e o haicai de Paulo Leminski que lhe serve de epígrafe, pode-se verificar uma ressonância de sentidos entre ambos, e a abordagem dessa ressonância inseriu-se, aqui, na lógica do olhar correlacional e da percepção de interfaces propostos por Cyntrão, com a finalidade de tornar a leitura não um meio de encerrar a verdade dos textos, mas uma maneira de “revelar possibilidades de sua abertura” (2004, p. 47). Como epígrafe, o poema funciona como chave interpretativa deixada à mão pela autora. Por outro lado, ao mesmo tempo que o romance de Adriana Lisboa ilumina-se pelo haicai de Leminski, lança ou como que propõe uma interpretação dele. Na medida em que passa a elemento integrante do romance, o haicai tem seus sentidos direcionados, bem como direciona a leitura da obra.

### **3.2 O gênero diário em *Rakushisha* e suas implicações na representação da viagem de Celina e de Haruki**

No segundo semestre de 2010, o historiador Boris Fausto viu-se lançado no "angustioso" estado das pessoas enlutadas após a morte de sua mulher. Diante da situação, resolveu escrever um diário em que mesclaria o registro do sofrimento sentido pelo desaparecimento físico da companheira de uma vida inteira com as impressões em face de elementos de seu cotidiano. O diário, publicado sob o título de *O brilho do bronze*, fica dividido entre o luto e todo o resto de sua realidade, conforme o autor mesmo o reconhece. A força que esse fenômeno exerce sobre os seres humanos é tamanha, que, por um tempo variável de pessoa para pessoa, o luto é capaz de cindir uma vida – e o ego que a vive. Nas primeiras páginas do livro, o historiador confessa que, após iniciado o registro, deu as primeiras páginas à leitura de pessoas próximas, a quem perguntou se valeria a pena publicá-las, ao que responderam que o texto era bom, mas era pessoal a decisão sobre sua vinda à luz. Fausto reconhece que, àquela

altura, continuar a escrita significava "enfrentar dois desejos contraditórios": o de se resguardar e o de expor-se (FAUSTO, 2014, p. 7).

Tendo o luto pela perda da esposa como motor, o livro publicado por Boris Fausto vai de 17 de julho de 2010, "no primeiro mês após o falecimento de Cynira" (Idem, p. 11), até 4 de fevereiro de 2014, quando anota um comentário sobre um jogo de futebol entre Botafogo e o San Lorenzo, time argentino pelo qual torce o Papa Francisco. Sendo um diário, trata-se de registro centrado na primeira pessoa. Nota-se um contraste entre a página inicial, em que o autor manifesta o incômodo de escrever "falecimento de Cynira", porque, para ele, "Cynira é figura vital e não se compatibiliza com a ideia de extinção" (Ibidem), e o prosaico jogo de futebol comentado no encerramento do que se publicou. O título conferido à obra, "O brilho do bronze", resulta da observação de Fausto sobre "o contraste entre as lápides bem polidas, enfeitadas com muitas flores, e as que perderam a cor brilhante" (Idem, p. 17). O estado luzidio das lápides do primeiro tipo seria sinal de que a memória da pessoa falecida ainda era recente, provavelmente estava em curso o processo de luto, e seus vivos tentavam resistir à realidade da ausência física. Fausto, em tom queixoso, comenta o fato de que, em eventos familiares, seus filhos e netos deixam de referir-se à mãe e avó: "admito que o assunto seja difícil, mas tenho convicção de que os mortos incomodam. Para que falar deles, se estamos vivos?" (Idem, p. 47).

Na mesma linha do livro sobre luto de Boris Fausto, a escritora estadunidense Joan Didion publicara, uma década antes, *The year of magical thinking*. Após o falecimento de seu marido, de um ataque cardíaco à mesa do jantar, Didion não escreveu propriamente um diário, mas faz um registro minucioso, em retrospectiva, de muito do que lhe aconteceu no ano posterior à perda. Em suas palavras, seu objetivo, ao escrever esse livro, foi tentar dar um sentido ao período que se seguiu à morte do marido, dias e meses ao longo dos quais se romperam suas ideias de morte, de doença, de probabilidades, de luto, entre outras noções fundamentais da vida (DIDION, 2006, p. 7-8). Escrever sobre o que lhe aconteceu foi, para Didion, uma maneira de elaborar simbolicamente o luto. Especialmente sendo uma escritora, ela explica que "desenvolveu a noção de que o sentido em si residia no ritmo das palavras, das frases e dos parágrafos, como uma técnica para apreender tudo quanto achasse ou acreditasse estar por baixo de um verniz crescentemente impenetrável" (Ibidem). De forma compatível com o gênero de texto, semelhante ao diário, Didion afirma que ela é o modo como escreve.

O livro de Didion ocupou o primeiro lugar da lista dos mais vendidos do jornal Folha de São Paulo, na categoria de não-ficção (FOLHA DE SÃO PAULO, 2006). A repercussão

positiva da obra, tanto junto ao público quanto à crítica, também pode ser averiguada pelo fato de haver constado na segunda posição de uma lista publicada pelo jornal britânico *The Guardian* com os cem melhores livros de não-ficção de todos os tempos (McCRUM, 2017). Numa espécie de sucinta justificativa logo abaixo do nome da obra, o jornal afirmou que "esse férreo e devastador exame do sofrimento da autora após a súbita morte de seu marido mudou a forma como se escreve sobre o luto" (Ibidem). O livro de Boris Fausto também teve considerável repercussão, tendo sido objeto de matérias de jornais e recebido destaque nas estantes das livrarias. Chama atenção que duas obras de natureza autobiográfica e orientadas especificamente a reconstituir o cotidiano após uma perda importante para seus autores tenham não apenas merecido a atenção de editoras para publicação, mas também hajam contado com aceitação de público, como se correspondessem a uma curiosidade ou a uma necessidade das pessoas de uma época.

A presença do diário no mercado editorial contemporâneo também se dá pela inserção do formato em obras ficcionais que são destaque de público e de crítica. O romance vencedor da 57ª edição do prêmio Jabuti, em 2015, foi *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. Como o *Memorial de Aires* já citado no começo deste capítulo, *Quarenta dias* é todo construído como o diário que sua protagonista, Alice, escreve para si. À diferença do diplomata que registra seus dias em *Memorial de Aires*, a Alice de Maria Valéria Rezende escreve, improvisada e desenfreadamente, em um caderno escolar cuja capa estampa a boneca Barbie. Como Celina, Alice está angustiada e, também como Celina, seu sofrimento decorre da perda da filha. Distintamente, no entanto, do que ocorre à personagem de *Rakushisha*, a morte de Norinha, filha de Alice, é antes simbólica do que física. A mãe estranha a filha e já não a reconhece como sua, pela forma como vem sendo tratada por esta. É significativo que tanto *Rakushisha* quanto *Quarenta dias*, romances cuja narração foi construída sob o formato do diário íntimo, tenham sido publicados no mesmo ano, 2014.

Os exemplos de diário e de escrita autobiográfica mencionados estão inseridos num contexto de exacerbação do eu e de extrema exposição da intimidade, a que corresponde, como contrapartida necessária, um interesse obsessivo por situações em que existe a promessa de que esse aspecto das pessoas seja mostrado. É o caso dos *reality shows* e de redes sociais para todos os gostos, cada qual detentora de um conjunto de recursos que permitirão exhibições da imagem, de vídeos, de transmissões ao vivo, de opiniões sobre um sem-limite de temas. O período histórico que recebeu o nome de modernidade no Ocidente tem como marca principal a

ascensão do indivíduo nas instâncias políticas e sociais, e, em tempo mais recente, numa época que vem sendo denominada pós-modernidade, debate-se o lugar desse eu.

O debate em torno da caracterização de nosso tempo como pós-moderno ou como situado em um estágio avançado da modernidade ocupa ainda posição central nas ciências e nas artes. Como Wellmer (1993, p. 51) põe a questão, trata-se de definir se as promessas da modernidade estão preservadas, mesmo em um estágio com características modernas exacerbadas, ou se teria sido ultrapassado um limiar para um tempo completamente diferenciado, em que as mencionadas promessas estivessem superadas, não necessariamente pelo cumprimento de seus objetivos, mas pelo fato de que a posição desses objetivos teria deixado de fazer sentido. Nessa discussão, as noções de indivíduo e de identidade são preponderantes. A compreensão acerca do destino do indivíduo e do sentido de sua existência no mundo tanto é afetada quanto determina os rumos do debate sobre a época em que se vive. As utopias ou grandes narrativas que caracterizam, de forma geral, o que se convencionou chamar de modernidade referem-se ao destino das pessoas, ao modo como se devem inserir nas comunidades e nas sociedades, à sua liberdade e às restrições aos movimentos de sua vida.

A relação entre o indivíduo e uma ideia de todo – seja social, seja cósmico – é representada na literatura ao longo de toda a história, e essa representação é problematizada de formas diferentes, a depender do tempo que se aborde. No contexto das epopeias gregas, por exemplo, a relação do herói com o coletivo é menos conflituosa do que aquela do herói moderno. O próprio coletivo em que se insere o herói grego antigo é distinto do moderno, ampliado, e abarca, de maneira integrada, deuses das mais variadas feições, os familiares, os concidadãos e os estrangeiros. O mundo social é indistinguível da natureza e do meio em que vivem as divindades. O destino do herói clássico não se opõe ao de seu contexto, mas realiza-se em convergência com este, por uma noção rudimentar de individualidade.

Ian Watt, ao abordar a emergência da forma romanesca, supõe que se trata de um gênero novo, cujo aparecimento ocorreu na Inglaterra, com as obras de Defoe, de Richardson e de Fielding, não por acidente: teria havido condições específicas, no tempo e no espaço, que favoreceram a formação desse gênero (2010, p. 11). Pode-se afirmar que Lukács aproxima-se dessa interpretação, quando escreve que o romance literário é uma forma surgida no contexto da hegemonia burguesa, por isso contém suas contradições e suas expressões (2011, p. 193). Bakhtin (2014, p. 398), por sua vez, afirma, acerca da situação diacrônica do romance, que "ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente

aparentado a ela". Ainda Bakhtin acrescenta, a esse respeito, que as particularidades do romance estão condicionadas "por uma determinada crise na história da sociedade europeia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlinguísticas" (Idem, p. 404).

No esforço por uma caracterização do romance, tanto Bakhtin quanto Lukács e Paz (2012, p. 68) adotam a epopeia como referência. O primeiro deles considera que a formação do romance acontece atrelada "ao processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida" (BAKHTIN, 2014, p. 427). A representação do tempo presente em curso e de seu inacabamento seria incompatível com o tempo absoluto, inacessível e hierárquico da epopeia, em que os destinos dos personagens não se definem em conflito com a sociedade, como se dá no romance.

Lukács aproxima epopeia e romance, ao afirmar que compartilham vários traços formais, mas aduz que "o romance é o produto da dissolução da forma épica, a qual, com o fim da sociedade antiga, perdeu terreno para seu florescimento". Os objetivos a que aspira a epopeia são também os do romance, mas este, dadas as condições da sociedade burguesa, são inalcançáveis pelos meios antigos e pelas contradições intrínsecas à forma romanesca (LUKÁCS, 2011, p. 202). Para esse autor, o romance socialista, por meio da representação do "indivíduo proletário que trava esta luta [contra tudo quanto degrada o homem e que] deve necessariamente se tornar um herói 'positivo'", realizaria uma "nova aproximação à epopeia" (Idem, p. 237).

Na Filosofia, a que Watt recorre para elucidar o problema epistemológico posto pelo romance, isto é, o da correspondência entre obra e realidade representada, a modernidade instaura-se pela rejeição das heranças clássica e medieval no que se refere aos universais como critério de verdade e de realidade (2010, p. 14). Nesse contexto, o indivíduo passa, paulatinamente, a ocupar o centro das atenções. O traço distintivo da Modernidade seria a concepção de um mundo fundado no homem, em cuja consciência se encontraria o critério de verdade do universo, em referência ao *cogito* cartesiano (PAZ, 2012, p. 63). O tempo do sagrado, do divino ou do transcendente, vinculado a um passado estático e inacessível aos mortais, fonte de justificativa para a vida, cede lugar ao tempo histórico, específico e individual (Idem, p. 64).

A essa transformação no âmbito filosófico corresponde, na seara estética, o aparecimento do romance como "veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade" (WATT, 2010, p. 15). A experiência nova, original, que se buscava na Modernidade, em contraposição à herança clássica e escolástica que se rejeitava, residia no indivíduo e em sua singularidade. Essa orientação individualista não se coadunaria com formas literárias tradicionais (Ibidem), com convenções e com modelos estabelecidos, por exemplo, para a epopeia e para a tragédia, com seus temas míticos, com seus heróis fadados a compromissos da coletividade. O realismo da forma romanesca está relacionado justamente, segundo Watt, à pobreza de suas convenções formais e a sua aparente amorfia. Watt sintetiza assim a particularidade que aproxima as aspirações do pensamento e da literatura modernos:

tanto as inovações filosóficas quanto as literárias devem ser encaradas como manifestações paralelas de uma mudança mais ampla – aquela vasta transformação da civilização ocidental desde o Renascimento que substituiu a visão unificada de mundo da Idade Média por outra muito diferente, que nos apresenta essencialmente um conjunto em evolução, mas sem planejamento, de indivíduos particulares vivendo experiências particulares em épocas e lugares particulares. (Idem, p. 30)

Mikhail Bakhtin aproxima-se do argumento de Ian Watt no que concerne à condição fluida da forma romanesca. Para o russo, o gênero seria o único surgido após a invenção da escrita (BAKHTIN, 2014, p. 397) e estaria em constante mudança. O romance seria eivado de uma natureza autocrítica, e seu aparecimento teria ensejado a "romancização" dos tipos literários anteriores, que se tornariam, por causa dele, mais "livres e soltos", renovados por um "plurilinguismo extraliterário", contaminados "pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização", em "contato vivo com o inacabado" (Idem, p. 400). Bakhtin chama o romance de "o mais maleável dos gêneros" (Idem, p. 403), em acordo com a proposição de Watt de que essa forma literária caracterizar-se-ia por poucas convenções formais e por amorfia.

A maleabilidade do romance e sua aptidão para incorporar outros gêneros e subgêneros pode ser amplamente averiguada na produção literária contemporânea. Tomem-se como exemplo, no contexto da presente análise, os romances *Um, nenhum e cem mil*, do italiano Luigi Pirandello, e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, do brasileiro Osman Lins. Em ambos, tensiona-se a representação do indivíduo a pontos em que os laços com a alteridade e com a coletividade rompem-se, até que se verifique a dissolução do indivíduo por meio da exacerbação de sua

individualidade. O movimento para diferenciar-se e individualizar-se termina numa ruptura do laço social, resultando na desintegração do eu e na loucura. É possível identificar, na representação das personagens Vitangelo e Maria de França, respectivamente, dos romances italiano e brasileiro citados, traços do indivíduo em uma modernidade radicalizada ou em uma pós-modernidade.

Como em *Rakushisha*, o formato de diário é usado na construção de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o que é feito de maneira confessada e consciente pelo narrador-comentador de Osman Lins (Idem, p. 14). Páginas de diário são inseridas no todo da obra, caracterizam-se por um certo hibridismo entre o público e o privado, entre o objetivo e o subjetivo, e constituem uma forma que situa o sujeito do discurso em um entre-lugar. Todos esses traços coadunam-se com o plurilinguismo extraliterário e com a amorfia do gênero romanesco, de que tratam, respectivamente, Bakhtin e Watson, bem como reforçam a ideia de confluência de tempos e de espaços entre o narrador-comentador, a autora da obra comentada, a heroína desta e os sistemas abstratos representados pela sociedade e pela burocracia estatal, o que vai resumido, por exemplo, em passagem de cunho preponderantemente metalinguístico, pelo seguinte trecho:

A Rainha dos Cárceres, como todo romance de envergadura, é um objeto heterogêneo. Formam-no, em variada medida, ressonâncias mitológicas, inquietação metafísica, estudo social, clamor reivindicatório, aversão às instituições, tentativa de análise da psicologia dos pobres (abrangendo os seus sonhos, os seus mitos e os seus núcleos de informações), tudo enlaçado com problemas formais de grande atualidade (Idem, p. 63).

A literariedade dos escritos diarísticos é discutida, entre outros critérios, em termos de intencionalidade do autor quanto a sua publicação. Picard considera que um dos atributos mais específicos da literatura é o âmbito público da comunicação (apud LUQUE, 2016, p. 274), portanto, para ele, os diários íntimos, aqueles escritos com o propósito único de servir ao seu autor, não teriam natureza literária, a menos que viessem a público, ocasião em que se põem as questões de "leituras consentidas, de leituras invasivas e de diaristas impotentes porque mortos ou incapacitados – diante da intromissão do leitor *voyeur*, ou expectante, diante do convite ao leitor confidente" (BARCELLOS, 2007, p. 49).

Em *Rakushisha*, os diários de Celina e de Bashô são postos em contiguidade para a construção da narrativa. A obra do japonês faz parte do cânone literário universal, o que, na representação que dele é feita dentro do romance analisado, pode ser constatado por estar sendo traduzido e ilustrado em um país tão distante de seu território original de escritura. As páginas

anotadas por Celina são da lavra de uma pessoa comum, sem pretensões outras senão as de servir como repositório dos fragmentos mais ou menos desordenados de seu eu. Celina questiona-se, no próprio diário, sobre a razão de ter iniciado a escrita de um diário, algo que nunca pensou em fazer "nem quando era menina, nem quando adolescente" (LISBOA, 2014, p. 34). Um fato inédito na biografia de uma personagem deve lançar uma pergunta a respeito dos sentidos que pode denotar no contexto da narrativa, supondo que, muito menos do que na realidade factual e física, o que acontece na literatura tem uma razão de ser. O ineditismo dessa prática em sua vida não passa despercebido na vida de Celina:

Talvez esteja fazendo isso agora só porque não resisti ao papel fabricado no Japão. Há uma loja bem perto do Museu Nacional de Kyoto. Há inúmeras lojas especializadas em papel, sim, mas essa em particular me atraiu. Ontem fiz uma visita um tanto frustrante ao museu, algumas das salas estavam fechadas. Quando saí, topei com essa loja (Ibidem).

No mesmo parágrafo em que atribuí, tentativamente, a iniciativa de escrever um diário ao fascínio que a celulose processada no Japão exerceu sobre seu desejo, Celina conta, em seu registro privado acessível ao leitor de *Rakushisha*, que experimentou uma visita frustrada ao museu. Ensaando uma interpretação das palavras para além do sentido literal, recorde-se que o museu é o lugar do passado cristalizado, daquilo que uma sociedade resolveu proteger do esquecimento e da corrosão do tempo. Celina, como quem funda e mantém um museu, gostaria de manter viva a memória de sua filha, mas algumas salas estão interditadas, pois o que se guarda no museu é memória fabricada, ressignificada pelos valores de quem veio depois dos fatos ocorridos. O que é vivo não precisa ser objeto de museu. Celina, em seu esforço contra o esquecimento, em seu trabalho de elaboração da perda de Alice, ainda não se contenta com uma memória fabricada, simbolizada, ressignificada. Nesse sentido, seu contato com o passado é frustrante.

Mantendo a exploração dos sentidos figurados possíveis no parágrafo citado, centre-se agora a atenção no sintagma "papel fabricado no Japão", a que Celina confessou não resistir. Além de denotar o suporte físico à escrita e ao desenho, fabricado normalmente a partir da celulose, o vocábulo "papel" também pode significar uma parte ou uma função que alguém representa, como ocorre nas artes dramáticas, mas também no cotidiano, como quando alguém faz, na fala popular, "papel de trouxa". Quando decide seguir Haruki até o outro lado do mundo, Celina fabrica para si um papel no Japão. Ela abandona uma rotina repetitiva e sem perspectiva

cristalizada em sua vida após a morte traumática de Alice e assume um movimento novo, de viajante, de turista, de peregrina, de errante.

Em sua errância, Celina aproxima-se também da Alice protagonista – e adepta da escrita de um diário – de *Quarenta dias*, romance já citado de Maria Valéria Rezende. Alice é professora aposentada, tem origem na classe média, todavia torna-se uma "vagabunda" tanto no sentido original de "errante", que se desloca sem rumo; como na acepção que, associada a ao descompromisso com a estabilidade, com a regularidade e com a produtividade caras ao sistema capitalista de exploração do trabalho, indica marginalidade e inferioridade. A personagem de Maria Valéria Rezende, como Celina, questiona por que aderiu à prática diarística e conclui que, para ela, constituiu uma "tábua de salvação" para resgatá-la da confusão em que se achou (REZENDE, 2014, p. 9).

Alice, em *Quarenta dias*, reconhece em sua prática de escrita uma natureza catártica: "carregando um furdunço no peito, sem saber onde despejar essa balbúrdia de imagens, dei com o olho na Barbie e soube logo em quem vou descarregar tudo isso" e "aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora e esconjurar" (Idem, p. 13). A inserção do diário da personagem como parte da construção do romance pode sugerir a intenção das autoras de transmitir ao leitor a impressão de contato imediato com o que há de mais autêntico e de espontâneo no eu de suas criaturas. O gênero, que "deixa espaço para a autoconstrução do Eu na medida em que emprega os modos de uma ficção" (LUQUE Amo, 2016, p. 286), pode também ser inserido na ficção do romance como uma forma específica de construção do eu das personagens.

Como exposto em seções anteriores, o fato de Celina ter voz própria, por meio das páginas de seu diário franqueadas ao leitor, confere a ela uma posição de primazia em relação a Haruki, no plano da obra. Não sabemos de Haruki nem de suas circunstâncias exceto pela narração onisciente e pelas páginas do diário dela, essas duas vozes intercalada com aquela que forma o diário de Bashô traduzido por Yukiko. Por outro lado, o nissei é a única personagem que interage com Celina no tempo da narrativa. Suas memórias, suas circunstâncias e suas perdas também se fazem presentes e são mobilizadas na representação do trabalho de luto que, nesta análise, considera-se ponto fulcral do romance. No contexto da discussão sobre a função dos diários em *Rakushisha*, Haruki é um instrumento para que Celina realize a viagem ao Japão e trave contato com o diário de Bashô.

Recorde-se, neste passo, que o objeto que aproxima Celina de Haruki é o diário de Bashô. Ela, mulher, não tem sua atenção atraída por qualquer um dos atributos físicos dele, homem. Os dois não se esbarram por acaso, não têm conhecidos que apresentem um ao outro, não trabalham ou estudam no mesmo lugar. Também é significativo que o objeto responsável pelo encontro das duas personagens viajantes é o diário de Bashô na versão original em japonês, cujo texto é inacessível tanto para Celina quanto para Haruki, exceto, depois, pela tradução de Yukiko. Trata-se, portanto, de um significante sem significado reconhecível, clamando por um investimento de sentido por quem deparar com ele.

Celina lerá o diário já em trânsito, na viagem ao Japão, quando repetirá, de sua forma, os passos de Bashô, até atingir o lugar da cabana dos caquis caídos. Antes de embarcar com ela, Haruki já lera a tradução do livro. Ela também repetirá Bashô no ato de escrever um diário, por não resistir, como imagina, ao papel fabricado no Japão. Haruki, por seu turno, precisa abordar o diário do mestre japonês de outra maneira. Seu engajamento com a obra circula no âmbito das imagens, da expressão não por meio das palavras, mas pelas formas e cores. Nesse sentido, talvez a única forma de o leitor ter acesso a algo equivalente ao diário de Celina que lhe chega no corpo do romance seria visualizar as ilustrações de Haruki, que Adriana Lisboa não decidiu incluir na composição que preparou em *Rakushisha*. Por outro lado, os passos de Haruki podem ser ilustrativos da realidade vivida por Celina, no sentido de representarem um modelo ou uma figura a ela correspondente. Na última seção do capítulo, serão discutidos os sentidos da viagem simultânea, mas realizada individualmente pelas duas personagens do romance.

### **3.3 Juntos e separados: a viagem comum e o percurso singular**

Em *Rakushisha*, acham-se dois pontos particularmente estranhos à lógica da realidade, que podem despertar no leitor uma dúvida quanto à verossimilhança. Ambos estão relacionados ao modo como Celina e Haruki encontram-se, aliam-se para uma viagem juntos, porém separam-se uma semana depois que chegam ao destino programado. Em condições normais, o convite feito por Haruki para que Celina o acompanhasse ao Japão seria considerado precipitado, intempestivo e inconveniente, tendo em vista que os dois mal haviam se encontrado e mal se conheciam. Nas mesmas condições, parece irresponsável e inusitado que Celina aceite o convite e embarque, somente dez dias depois, numa viagem que, em geral, custa caro,

especialmente para alguém que não tem, como Celina, uma renda tão alta, sem contar as providências de passaporte e de visto que, em dez dias, normalmente não podem ser cumpridas. Depois da decisão insólita, Celina e Haruki assumem, na viagem, caminhos próprios, isolados e solitários, sem que nada perceptível possa justificar essa separação: não brigam, não se decepcionam um com o outro, nem são obrigados por fatores externos evidentes a tomar rumos distintos.

A estranheza do engajamento para a viagem e do desengajamento dentro dela não passa despercebida a Haruki. Em trecho de narração em terceira pessoa, a reflexão do desenhista é revelada ao leitor: "Haruki ainda se perguntava o que Celina tinha encontrado ali em Kyoto. E o que Celina tinha encontrado em seu coração para acompanhá-lo, aquela aceitação estapafúrdia de um convite estapafúrdio, duas negativas juntas formam e sempre formarão outra negativa" (LISBOA, 2014, p. 77). Ela decidira ficar em Kyoto, enquanto ele partia para Tóquio, cada um procurando refazer os passos de Bashô à sua maneira. A convivência de uma semana não rendera o envolvimento amoroso que talvez surja, como expectativa imaginária, na mente de quem lê o livro. Um homem e uma mulher heterossexuais vão juntos ao Japão, dormem na mesma cama durante uma semana, dividem a hospedagem, contudo "foi assim: vestidos, pegavam um travesseiro para cada um. Uma coberta para cada um" (Ibidem).

Se Haruki pensa terem sido estapafúrdios o convite a Celina para acompanhá-lo até o Japão e também a aceitação por parte dela, não menos estranho lhe ocorre ser o fato de separarem-se no destino: "depois de terem atravessado meio planeta, ele ia, ela ficava" (Idem, 81). Os estranhamentos registrados na narração em terceira pessoa estão acompanhados de conjecturas, de menções sugestivas e de hesitações. O que se aponta como possibilidade explicativa para esses rumos incoerentes, essas supostas escolhas irracionais das personagens, pertence ao âmbito da vagueza e da indeterminação, apesar de caber consideração interpretativa a seu respeito, dentro do escopo desta análise. Haruki "intuía alguma coisa sobre Celina. Algum silêncio também, que agora os separava assim" (Ibidem).

A intuição que tinha a respeito de Celina impedia que "chegasse a se aproximar dela para além de uma certa barreira do som" (Idem, p. 79). O silêncio de Celina, nesse contexto, não é apenas a ausência de uma fala qualquer, a falta de assunto; é, sim, o calar algo específico, significativo, que está entalado e precisa ser expelido, em forma de palavras, de símbolos que lhe deem vazão. Na intuição de Haruki, o silenciado em Celina explicaria que os dois estivessem tomando rumos diferentes dentro da viagem ao Japão. Por seu lado, ele não ousa a

aproximar-se dela "além de uma certa barreira do som", possivelmente chegar a uma distância em que o silenciado tivesse meios de se propagar dela para ele por meio do som. Cabe perguntar por que Haruki não ousa atravessar esse obstáculo e evita a aproximação que implicaria o risco de quebrar o silêncio: tanto pode constituir uma reserva de sua parte, ele próprio detentor de um silêncio que não lhe dá forças para suportar o dela, como decorrer de uma inacessibilidade imposta a ele por fatores externos ou inerentes a sua companheira de viagem.

Celina expressa, como Haruki, o estranhamento identificado na situação de sua viagem e na relação com o desenhista. Quando recebe o convite, de supetão, com a porta aberta do táxi na despedida do primeiro encontro que mantêm, a circunstância faz que ela pense em recusar, porque imaginou que a intenção de Haruki fosse sexual: "E por isso quis responder que não. Não ao compromisso do sexo, de compartilhar a mesma cama, de acatar afagos, não à ideia repentina de ir ao Japão possível(provável)mente como amante oficial de Haruki e de ter que dividir seu corpo todos os dias com ele" (Idem, p. 41). No seu diário, em 20 de junho, Celina não tem resposta, mas a questão sobre o fato de ter aquiescido ao chamado de Haruki aparece em sua consciência: "Por que disse sim a Haruki e seu convite? Teria sido pelo inusitado, e pela beleza do rosto dele diante da porta do táxi na São Clemente, olhando para longe, para a noite iluminada do Rio?" (Idem, p. 63). O inusitado aparece como uma possibilidade de atração para a personagem.

Logo na página do diário referente ao dia 17 de junho, aquela que abre o romance, a personagem questiona-se sobre o que fora fazer no Japão, em um diálogo imaginário com um labrador que lhe cruza o caminho nas ruas de Kyoto. Nas palavras de Celina, pode-se dizer que ela chegou ao Japão "escondida dentro da bagagem de outra pessoa", como se "tivesse entrado clandestina, apesar do visto no [...] passaporte" (Idem, p. 11). O trânsito que Celina realiza, à luz dessas palavras, é irregular, não pode ser realizado às claras, mas requer que se esconda na bagagem de outra pessoa, Haruki. Ressaltem-se os sentidos figurados já estabelecidos da palavra "bagagem", como sendo algo que alguém carrega consigo, o passado, suas experiências, os conhecimentos e seus sofrimentos acumulados. Evidencie-se também que há uma distinção clara, no trecho citado, entre as fronteiras internacionais atravessadas por Celina em sua viagem e aquelas fronteiras cuja travessia, para ela, foi clandestina e requereu sua entrada na bagagem de outra pessoa. O passaporte visado pela autoridade consular japonesa possibilitou o trânsito apenas no âmbito físico da viagem, porém não garantiu seu direito de passagem nas fronteiras de outra ordem que vêm sendo exploradas nesta análise.

Além do diário de Bashô, objeto que uniu pela primeira vez, como se disse anteriormente, os destinos das personagens do romance *Rakushisha*, outros elementos de natureza identificatória e simbólica precederam a decisão da viagem simultânea delas. Quando Haruki revela a Celina que não é capaz de ler o texto, explica-lhe a situação em que foi flagrado no metrô: "É a primeira vez que traduzem este diário aqui no Brasil, me chamaram para ilustrar a tradução. Já me mandaram, já li, mas quis pegar o original na biblioteca. Só para saber como fica o texto, visualmente" (Idem, p. 27). Talvez Celina haja adivinhado nele uma sensibilidade diferenciada para o que há de sagrado na forma, na configuração do objeto, independentemente do significado de fundo bem definido.

Assim como Haruki buscava que o diário original de Bashô lhe transmitisse sentidos para além dos que se entregam corriqueiramente pela linguagem verbal, a fim de realizar seu trabalho de ilustração, ele poderia ser capaz de conectar-se a Celina com a mesma disposição, dedicando-lhe um entendimento aberto ao que se pudesse revelar dela sem as vias tradicionais de expressão. De outra parte, quando ela diz que "faria a mesma coisa, [...] mesmo que não entendesse uma palavra, [...] só para ver, só para ter nas mãos o texto original" (Ibidem), há um novo passo na aproximação de ambos, uma identificação sutil e sub-reptícia, ocasião em que Haruki a convida para um café. Ele e Celina reconhecem-se como sujeitos em busca de um original – da filha, no caso dela; da amante e da parte japonesa de sua identidade, no caso dele -, ainda que o acesso a esse original fosse limitado, "só para ter nas mãos".

A falta de verossimilhança – o inusitado convite e a improvável aceitação que viabiliza a crucial viagem contada no romance *Rakushisha* – revela-se aparente e é descartada por uma interpretação à luz do processo de luto, embora ela possa, por certo tempo, dissuadir o leitor menos atento. A ação contrária ao senso comum, em uma obra literária, não necessariamente está fadada a agravar o princípio de verossimilhança. Aristóteles, na *Poética*, afirma que “é verossímil que possa acontecer alguma coisa contra a verossimilhança” (2007, p. 103). Nesse caso, o insólito e o aparentemente implausível podem ser justificados “por aquilo que as pessoas dizem e ainda porque, às vezes, não é irracional” e ainda “em relação [...] ao objetivo da poesia” (Idem). Se o objetivo do romance é representar o luto, e este é caracteristicamente inesperado e particular, a verossimilhança literária poderá ser alcançada não por uma coerência corriqueira, mas por ações que parecem ilógicas no âmbito da realidade cotidiana.

Todorov esclarece que "estudar o verossímil equivale a mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas por suas próprias leis", o que se

faz necessário para "retirar a linguagem de sua transparência ilusória" (2003, p. 114). O conceito de verossimilhança, segundo ele, pode ser compreendido de várias formas, em grau crescente de sofisticação: a mais ingênua entende a verossimilhança como correspondência ao real; outra considera a noção de verossímil à luz de um conjunto de textos que constituem um gênero ou um estilo literários, pois o que a opinião pública acata como aceitável em um romance policial ou em uma obra de realismo fantástico dependerá dos códigos consolidados no âmbito dessas produções; por último, "o verossímil é a máscara com que se disfarçam as leis do texto, e que deveríamos entender como uma relação com a realidade" (Idem, p. 116-117). Na última acepção, o verossímil seria um disfarce do texto literário, que é construído com o intuito de fazer crer que corresponde à realidade, mas guarda, em segredo, as leis próprias do próprio texto.

O que há de impossível na viagem factual ou física de Haruki e de Celina torna-se verossímil à medida que a narrativa descortina a perda que ambos sofreram e que os compele a uma não programada viagem para dentro de si, um "exílio interior", feito da mistura entre o deslocamento geográfico que empreendem do Brasil ao Japão e das descobertas íntimas que ocorrem aos dois, expostas mais minuciosamente nos capítulos dedicados a cada um. Na narrativa de Adriana Lisboa, as duas viagens – para o país estrangeiro e para o interior de si – compartilham sentidos, tocam-se em diversos pontos do processo e representam-se mutuamente. Como na inesperada e incompreensível viagem das duas personagens ao Japão, a pessoa que ama é lançada no processo de luto pela perda repentina e impensada da pessoa amada, para a qual nunca se está devidamente preparado, com documentação providenciada ou com recursos psicológicos suficientes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Refazer-se exige passos vagarosos. Como qualquer ginástica que se preze, o esquecimento forçado é danoso se exagerarmos nos primeiros dias*

Rosa Amanda Strausz

A análise desenvolvida neste trabalho buscou evidenciar as principais operações mobilizadas pela autora do romance *Rakushisha* na representação da viagem e do luto das duas personagens centrais, Celina em primeiro lugar e Haruki em segundo, de maneira que o movimento que realizam no que corresponderia ao plano geográfico e físico da diegese simbolize uma intramocção em suas psiques provocada pelo trabalho de luto. A hipótese primordial que orientou o percurso analítico aqui apresentado foi de que a construção da verossimilhança específica a *Rakushisha* é tributária dessa dupla e interdependente relação entre a viagem e o processo de elaboração simbólica da perda do objeto amoroso, comum a todos os seres humanos.

O capítulo de abertura foi dedicado à personagem mais importante, Celina. Sua proeminência ficou patente pelo fato de ser a única com voz própria na narrativa, por meio das páginas de seu diário; por um paralelo muito claro que se estabelece entre ela e o poeta Matsuo Bashô, ambos em peregrinação lutuosa e ambos autores de diários; pelo fato de ser a única personagem que vai ao lugar que dá nome ao romance, a cabana dos caquis caídos; pelo fato de que seu luto, decorrente da perda de uma filha, é reputado o mais problemático e profundo, tendo em vista que a ele corresponde, em geral, um sentimento amoroso mais raro e intenso, usado como referência para descrever o amor de tipo *agape*, aquele que o Deus do cristianismo sentiria por seus filhos.

No capítulo dedicado à análise das circunstâncias de Celina em *Rakushisha*, mostrou-se como o amor e o luto são estreitamente conectados. O luto é uma condição decorrente da perda do objeto de amor, situação inevitável para os seres humanos, entes que, ao mesmo tempo, não podem se furtar a amar e, em razão de sua finitude, tampouco podem gozar de nada que seja eterno. Além de definir luto em suas várias acepções, mostraram-se as muitas naturezas do amor. Aventou-se que o tipo e a intensidade do amor sentido são determinantes para entender os percursos do luto, o tempo necessário para seu trabalho, as complicações possíveis em virtude das peculiaridades do vínculo rompido. O capítulo mostrou ainda como a relação com

a morte se modificou, ao longo da história, de um fenômeno integrado ao cotidiano prosaico das pessoas para uma espécie de tabu dos tempos atuais. Como consequência desse novo estado de coisas, o banimento do fracasso, do sofrimento e da morte – epígono de todas as derrotas – afetou também as possibilidades sociais de realização do luto.

No caso de Celina, que vivenciou uma perda extremamente dolorosa, a interdição ao trabalho de luto na sociedade e a tentativa de suprimir total e artificialmente, por meio de fármacos, o sofrimento decorrente da quebra de vínculo bloqueiam sua capacidade de estabelecer novas conexões na vida. Entre outros elementos que representam a interdição ao luto mencionada está o fato de Celina, mesmo no âmbito íntimo de seu diário, não ser capaz de pronunciar-se abertamente sobre a morte de sua filha Alice. Somente depois de um discurso repleto de hesitações e de menções enviesadas, também após vários percursos no contexto de sua viagem ao Japão, Celina aborda o acidente da filha, ainda assim, nunca com outra pessoa diretamente. O leitmotiv da água, especialmente da chuva que se espera na estação correta, mas estranhamente não se precipita, reforça a noção de que algo da natureza está sendo insolitamente adiado.

Considerada isoladamente na primeira parte da análise, Celina conclui sua trajetória no Japão alcançando a Rakushisha, "a cabana dos caquis caídos", símbolo dos frutos que foram empenhados para o futuro, como o são os filhos, mas perderam-se em uma intromissão inesperada do acaso. As aproximações entre Celina e Bashô concluem-se com o choro da mãe enlutada, ocasião que funciona como uma espécie de expurgo dos bloqueios a que ela vinha se submetendo para deixar vir à tona a dor represada. De fato, após colocar-se em trânsito e ver-se em território onde se sente em casa, por ser lugar desconhecido, ignoto e estrangeiro como é o mundo dos mortos, ela realiza o processo assim descrito por Dunker: "a incorporação simbólica daquele que se foi e que passará a fazer parte de nós. Não apenas em nossa lembrança ou saudade, mas fazer parte de nós ali onde nem mesmo sabemos que ele está. Parte esquecida de nós, talvez a mais importante" (2017, p. 53). A viagem fornece a Celina elementos que servem de matéria prima para elaborar simbolicamente seu sofrimento.

O segundo capítulo dedica-se às circunstâncias de Haruki, ainda que não se reconheça a ele a mesma envergadura actancial de Celina. Verificou-se, porém, que são inúmeros os elementos ligados a Haruki que ilustram e dialogam com a situação enlutada da desconhecida que ele encontra no metrô e a quem convida para acompanhá-lo na viagem ao Japão. A presença de Haruki na trama expande a representação do luto para outros aspectos, como o da perda do

pai, da amante e de uma parte de sua identidade cultural. Para uma melhor compreensão do luto que ele sente em relação à amante Yukiko, que se envolve com ele por um prazo curto e retoma o laço exclusivo com o marido, recorreu-se ao conceito de amor líquido proposto por Bauman, associado por Dunker "ao estilo de vida moderno, que vem transferindo para o universo das relações amorosas os princípios de desempenho, avaliação de resultados, análise de risco e segurança jurídica que presidem as relações de trabalho e produção" (Idem, p. 46).

No mesmo segundo capítulo, também é a Bauman que se recorre para tratar do que se chamou aqui "identidade movediça" no líquido mundo moderno. No caso de Haruki, as perdas da amante e do pai entrelaçam-se e são afetadas por nuances de identidade cultural e nacional. Fica bem explícito, pelos pensamentos da personagem expressos em discurso indireto livre, que há um questionamento da parte dele sobre a coincidência de haver-se apaixonado por uma tradutora do japonês, uma intermediária entre a cultura de seu pai que Haruki nunca acatou como parte de si e a cultura brasileira com a qual o ilustrador se identificava espontaneamente.

O último capítulo volta-se para o elo entre Celina e Haruki em *Rakushisha*. Após serem estudados em suas circunstâncias particulares, inquiriu-se a respeito das características, da qualidade e dos sentidos do encontro das duas personagens. A primeira seção do capítulo deteve-se em aspectos formais relativos à forma poética do haikai, inserida no romance pela presença do poeta japonês Matsuo Bashô. A epígrafe escolhida por Adriana Lisboa, um haikai de Paulo Leminski, foi usada como chave para esse exercício. Verificou-se como o terceto do poeta curitibano pode ser interpretado, no contexto em que se insere, como uma espécie de esquema aberto e ressonante da estrutura do romance, sendo o azul correspondente a Celina, cujo nome remete ao céu, e o amarelo, a Haruki, de ascendência japonesa, ambas as cores mobilizadas para uma definição do amor. A estrutura deste trabalho, que trata da representação do luto e de sua contraparte inevitável, o amor, seguiu os traços do haikai epigrafiado: o primeiro capítulo sobre Celina, o azul; o segundo acerca de Haruki, o amarelo; e o terceiro a respeito do encontro entre as duas personagens, o elo.

Na seção intermediária do terceiro capítulo, foram discutidas teorias concernentes à emergência do indivíduo na modernidade e na pós-modernidade e às repercussões disso no romance. Com o resgate de aspectos formais do romance no contexto da ascensão do eu na modernidade, foram também apresentados pontos relativos ao diário, presente em *Rakushisha* tanto na perspectiva de Celina quanto na de Bashô. O gênero diarístico foi empregado, nas operações de representação literária efetuadas pela autora, de maneira que o leitor teve acesso

ao eu da personagem Celina de uma maneira direta. Essa escolha coaduna-se com a ascensão do indivíduo nas formas de representação atuais, tendência que foi exemplificada, de maneira não exaustiva, com a menção aos romances *Rainha dos Cárceres da Grécia*, *Um, nenhum e cem mil* e *Quarenta dias*, além das obras não ficcionais, de cunho autobiográfico e diarístico, *O brilho do bronze* e *O ano do pensamento mágico*.

A derradeira seção do terceiro capítulo dedica-se principalmente ao texto do romance, a fim de demonstrar como o encontro das duas personagens esclarece-se por meio do estado comum de luto. É aquela que corresponde ao elo referido no poema que serve de epígrafe ao livro. Aí se avalia em que sentidos Celina e Haruki se aproximam e em quais outros se afastam, para entender por que decidem viajar juntos, contra as probabilidades, mas separam-se pouco tempo depois da chegada ao Japão, ela permanecendo em Kyoto, e ele dirigindo-se a Tóquio. A explicação aventada é de que, como símbolo do luto vivido, essa viagem é conjunta, porque comum a qualquer ser humano que enfrente a perda de algo ou de alguém que ame, mas também é específica, única, singular, porque cada pessoa deve realizar a própria, de sua maneira, conforme a história e a subjetividade de cada um.

A tessitura do romance *Rakushisha*, como deve ter ficado patente após o percurso analítico proposto neste trabalho, está toda permeada pela questão do luto na contemporaneidade. A representação empreendida mobiliza recursos formais, como a escolha do gênero diário para expor a subjetividade da personagem Celina e o intertexto com a obra de Matsuo Bashô, assim como abrange uma rica gama de facetas do tema, da forma como ele está posto no presente. Do luto mais grave, pela perda da filha, aos outros, decorrentes do amor não correspondido, do pai e da identidade, a obra faz jus ao título simbólico, um lugar nomeado centralmente em função da perda, porém, ao mesmo tempo, um batismo que já funciona como uma elaboração simbólica da realidade dolorosa que essa perda impõe.

É particularmente importante ressaltar que o luto representado é sempre problemático, como tem sido nos tempos atuais, conforme se demonstrou. As personagens não falam de suas perdas, não compartilham o sofrimento pela palavra, nem se confortam conscientemente nas dores vividas. Mesmo quando a palavra é usada em uma situação privativa e individual, como no diário de Celina, ela tem dificuldades de nomear a perda, de assumi-la sem rodeios, talvez porque, ao verbalizar algo, sempre está presente um outro imaginário, ainda que internalizado na mente de quem escreve as páginas do próprio diário. O romance confirma que esse outro interdita a fala sobre a morte e sobre o luto.

No que se refere à verossimilhança, verificou-se que ter presente o estado de luto das personagens é peça fundamental para construí-la no romance. Como nota pessoal que explica o surgimento do projeto que originou este trabalho, confesso que, à primeira leitura que realizei de *Rakushisha*, fiquei incomodado com o que considere uma infidelidade ao razoável e ao aceitável: Haruki convidar Celina, uma total desconhecida, para uma viagem cara, longa e complexa, e, ao mesmo tempo, ela aceitar o convite. À medida que as circunstâncias de cada personagem eram reveladas, quando ficou claro que a perda era parte primordial do trecho de vida deles representado no romance, surgiu a hipótese apresentada e desenvolvida no curso desta análise.

Quando se constata que o luto, de fato, é uma viagem longa, cara e complexa e que se inicia sem planejamento, como um golpe, conclui-se que a possível inverossimilhança contida na formação da viagem como deslocamento físico ao Japão comprometeria a verossimilhança mais profunda, aquela que segue as regras específicas da representação singular que é o romance *Rakushisha*. Na esteira de uma “poética da alteridade”, a viagem, no romance estudado, integra uma narrativa que se articula “em torno da possibilidade de nos reconhecermos no Outro, de descobrirmos, ao sermos confrontados a modos de alteridade perturbadores, os limites do irreconciliável que está em nós” (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 237).

Uma frente de pesquisa que incrementaria a análise empreendida neste trabalho, mas implicaria um desvio injustificável à luz de suas pretensões gerais, poderia dedicar-se mais profundamente ao estudo da vida e da obra de Matsuo Bashô. Trazer esses elementos à presente discussão poderia confirmar, relativizar e tornar mais complexa a representação do luto. Aspectos específicos da cultura japonesa que lançassem luz sobre a forma de viver esse processo humano de elaboração das perdas, as características de seus rituais e de seus símbolos, provavelmente enriqueceriam o entendimento da representação estudada. As outras obras de Adriana Lisboa que tratam do luto e da viagem, mencionadas na introdução deste trabalho, podem ensejar, em conjunto, um estudo mais extenso sobre a representação desses temas na contemporaneidade, assim como sua comparação com romances de outros autores, como o já citado *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, bem como *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, em que um filho, após o suicídio do pai, resolve mudar de cidade para investigar histórias obscuras e legendárias da família paterna.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARANTES, Ana Cláudia Quintana. **A morte é um dia que vale a pena viver**. São Paulo: Casa da Palavra, 2016.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BARCELLOS, Sergio. Aproximações: teorias contemporâneas da literatura, identidade e diários. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literário, Londrina, v. 9, p. 44-56, 2007.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I**: da vida à obra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BRUM, Eliane. Morrendo na primeira pessoa. **El País**, edição on-line, 3 ago 2015. Disponível em: < [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/03/opinion/1438613579\\_409808.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/03/opinion/1438613579_409808.html)>. Acesso em: 03 mar. 2018.
- COMTE-SPONVILLE, André. **O amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. **Cartografias literárias**: *Tsubame*, de Aki Shimazaki e *Rakushisha*, de Adriana Lisboa. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7201/5018> Acesso em 19 jun 2016.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético**: caminhos contemporâneos. Brasília: Plano Editora, 2004.
- DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade**: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FAUSTO, Boris. **O brilho do bronze**: um diário. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOLHA DE SÃO PAULO. "**Ano do pensamento mágico**" lidera ranking, São Paulo, 08 mai 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60243.shtml>>. Acesso em: 12 fev 2018.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

HILLMAN, James. **O sonho e o mundo das trevas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Antonio de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2015.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios críticos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

\_\_\_\_\_. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LINS, Osman. **A Rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LISBOA, Adriana. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LUQUE Amo, Álvaro. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. **Castilla. Estudios de Literatura**, v. 7, p. 273-306, 2016.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAALOUF, Amin. **Le dérèglement du monde**. Paris: Le Livre de Poche, 2009.

MCCRUM, Robert. The 100 best nonfiction books of all time: the full list. **The Guardian**, Londres, 31 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2017/dec/31/the-100-best-nonfiction-books-of-all-time-the-full-list>> Acesso em: 13 fev. 2018.

NASIO, J.-D. **O livro da dor e do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997

OLIVA, Luís César. **A existência e a morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PARKES, Colin Murray. **Amor e perda**: as raízes do luto e suas complicações. São Paulo: Summus, 2009.

OLIVIEIR-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: *poética da alteridade* na narrativa contemporânea brasileira. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 29, p. 233-252, jan./jul. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2089>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. São Paulo: CosacNaify, 2015.
- PIRES, Maria Isabel Edom Pires. Em viagem: sobre outras paisagens e movimentos no romance contemporâneo. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 389-402, jul./dez. 2014. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182014000200019&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182014000200019&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 27 fev. 2018.
- PLATÃO. **O banquete**. Belém: ed.ufpa, 2011.
- REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Imaginar é difícil (porém necessário)**. In: ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Adriana Cardoso de Oliveira e. **Conceituando o luto**. In: SANTOS, Franklin Santana (ed.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- VECCHI, Benedetto. **Introdução**. In: BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WELLMER, Albrecht. **Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno**. Madri: Visor, 1993.