



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

AILTON MESQUITA BARROS

RETÓRICA DA IMPRUDÊNCIA: A LEITURA E O LEITOR DE *HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*, ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE

BRASÍLIA
2024

AILTON MESQUITA BARROS

RETÓRICA DA IMPRUDÊNCIA: A LEITURA E O LEITOR DE *HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*, ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jose Luis Martinez Amaro

BRASÍLIA

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MAI293r Mesquita, Ailton
RETÓRICA DA IMPRUDÊNCIA: A LEITURA E O LEITOR DE HOMENS
IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS, ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE /
Ailton Mesquita; orientador José Luís Martinez. -- Brasília,
2024.
107 p.

Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. Leitura. 2. Leitor. 3. Valter Hugo Mãe. 4. Retórica.
5. Realismo maravilhoso. I. Martinez, José Luís, orient. II.
Título.

AILTON MESQUITA BARROS

RETÓRICA DA IMPRUDÊNCIA: A LEITURA E O LEITOR DE *HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*, ROMANCE DE VALTER HUGO MÃE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jose Luis Martinez Amaro

BANCA EXAMINADORA

Dr. Jose Luis Martinez Amaro (UnB) – Orientador

Dra. Ana Paula Caixeta (UnB)

Dr. Edelberto Pauli Junior (UFMS) – Membro externo

BRASÍLIA – DF, de de 2024

*Para o Lemmy, que me recebeu abanando o rabo durante os últimos 12 anos,
mas se foi antes da conclusão deste trabalho.*

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho certamente não seria possível sem a presença de diversas pessoas, que tornaram a trajetória mais enriquecedora e prazerosa (e menos desesperadora!). A começar pelo Instituto de Letras (IL) e o Programa de Pós-Graduação em Literatura (Pós-LIT) da Universidade de Brasília, onde iniciei este mergulho profundo no campo da Literatura, um desafio diferente para quem vem da área de Comunicação. À professora Sandra Lúcia, com que tive a primeira aula do mestrado, ainda como aluno especial. Foi em sua disciplina que nasceu o projeto que veio a se tornar esta dissertação.

Agradeço aos ótimos professores que encontrei pelo caminho, em especial ao meu orientador, Dr. Jose Luis Martinez Amaro, pelas várias horas de conversas divertidas e produtivas sobre o universo literário e pelos ensinamentos durante a construção desta dissertação, de forma que fosse além das minhas ideias iniciais e se desdobrasse em um material que pudesse engrandecer tanto a mim quando aos leitores.

Ao professor Dr. Carlos Nogueira, da Universidade de Vigo (Espanha), pelo envio sem custos do livro de estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe, e pela disponibilidade em auxiliar este trabalho. À editora portuguesa Officium Lectionis pelo envio, também sem custos, do livro sobre a relação entre Japão e o escritor Valter Hugo Mãe.

Aos professores Dr. Edelberto Pauli Junior e Dra. Ana Paula Caixeta pelas leituras atentas e construtivas observações durante a análise do trabalho apresentado na banca de qualificação e, novamente, na banca final do mestrado.

À Ketley, minha companheira de todos os momentos, pelos encontros e cuidados nas mais diversas ocasiões. Como um alicerce, também esteve presente no longo percurso desta pesquisa e me manteve confiante na qualidade e importância do trabalho.

Por fim, agradeço também aos amigos, colegas de trabalho e familiares pela paciência e compreensão necessárias para a concretização de mais uma etapa acadêmica.

“Da minha parte, eu continuo acreditando que o romance é um grande baú, é a possibilidade de expressar uma multiplicidade de conteúdos com uma liberdade enorme. Na realidade, o romance não tem leis, a não ser a de impedir que a lei da gravidade entre em ação e o livro caia das mãos do leitor”.

Julio Cortázar

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ITARO E SABURO: OS ARTESÃOS DA IMPRUDÊNCIA	14
2. ENTRE O LEITOR E A INFLUÊNCIA RETÓRICA	21
3. O MARAVILHOSO E O ESTRANHAMENTO	30
4. EFEITO RETÓRICO DO BELO E DA VIOLÊNCIA	39
5. LAÇOS ENTRE MISTICISMO E TRADIÇÃO	43
6. O ECO DOS CLÁSSICOS	53
7. ALEGORIA COMO CHAVE DE INTERPRETAÇÃO DE MUNDO	59
7.1. METÁFORA E A PONTE PARA A NARRATIVA ALEGÓRICA	62
8. A POÉTICA DA IMPRUDÊNCIA	72
9. A NATUREZA COMO SUBLIMIDADE	78
9.1 A SAKURA E OS ATORES DO EFEITO SUBLIME	83
10. O VENTRE DO JAPÃO: CONSTITUIÇÃO DA NATUREZA E DO NÃO- HUMANO	86
11. CIRCULARIDADE DA MORTE E PERMANÊNCIA DA NOÇÃO DE PRESENTE	91
12. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

RESUMO

A presente dissertação analisa o processo de leitura e seus efeitos sobre o leitor do romance *Homens imprudentemente poéticos*, do escritor angolano-português Valter Hugo Mãe. Através de uma investigação baseada nos estudos da retórica, exploramos como o autor constrói sua narrativa para influenciar o leitor. Examinamos a aproximação entre a natureza e a mitologia japonesa dentro do texto, além do uso de conceitos como sublime, realismo maravilhoso, alegoria e metáfora que, empregados como técnicas literárias, ajudam a moldar a experiência de quem lê a obra. A pesquisa aborda a forma com que a construção narrativa e estilística de Mãe afeta a interpretação e a resposta emocional do leitor. Para isso, utilizamos as ideias de teóricos como Aristóteles, Todorov, Irlemar Chiampi, Louis Marin e João Adolfo Hansen como ferramentas de fundamentação e análise da interação entre a obra e seu receptor, em um estudo que visa contribuir para a compreensão dos mecanismos pelos quais a literatura, especificamente no contexto da língua portuguesa, engaja os leitores.

Palavras-chave: Leitura; Leitor; Valter Hugo Mãe; Retórica; *Realismo maravilhoso*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the reading process and its effects on the reader of the novel *Homens imprudentemente poéticos* by the angolan-portuguese writer Valter Hugo Mãe. Through an investigation based on rhetorical studies, we explore how the author constructs his narrative to influence the reader. We examine the interplay between nature and Japanese mythology within the text, as well as the use of concepts such as the sublime, magical realism, allegories, and metaphors which, employed as literary techniques, help shape the reader's experience of the work. The research addresses how Mãe's narrative and stylistic construction affects the reader's interpretation and emotional response. To this end, we utilize theoretical frameworks from scholars such as Aristotle, Todorov, Irlemar Chiampi, Louis Marin, and João Adolfo Hansen to support the analysis of the interaction between the work and its recipient. This study aims to contribute to the understanding of the mechanisms by which literature, specifically in the context of the Portuguese language, engages readers.

Keywords: Reading; Reader; Valter Hugo Mãe; Rhetoric; Magical realism.

INTRODUÇÃO

Valter Hugo Mãe é um escritor contemporâneo português que teve sua obra traduzida em diversos países como Brasil, Alemanha, Espanha, França e Croácia. Nasceu em Angola em 1971 durante a administração portuguesa, porém foi radicado desde os dois anos de idade em Portugal, país onde desenvolveu o seu processo literário.

Seus quatro primeiros romances, *O nosso reino* (2004), *O remorso de Baltazar Serapião* (2006), *O apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *A máquina de fazer espanhóis* (2010) são conhecidos como "tetralogia minúscula". Nas obras o autor aboliu integralmente as letras maiúsculas. Para Mãe, a intenção era que o leitor tivesse uma experiência a mais com a natureza oral das narrativas e atribuísse sua própria importância aos nomes contidos em cada um dos livros.

A segunda obra, *O remorso de Baltazar Serapião*, foi vencedora do Prêmio Literário José Saramago, em 2007. Na entrega da condecoração, o próprio escritor José Saramago, dono do único Prêmio Nobel de Literatura em língua portuguesa, classificou a obra de Valter Hugo Mãe como um "tsunami literário" devido à qualidade de seu desenvolvimento ficcional e estilo de prosa que se difere das convenções. Além das letras minúsculas, Saramago ressalta a retirada de travessões e "daquilo que é supérfluo – o ponto de interrogação, por exemplo, quando o texto expressa dúvida ou pergunta", pois "se estás a ler, entendes"¹. Neste ponto, podemos notar mais do que um mero estilo, mas também uma ferramenta retórica que, por meio da linguagem dentro da obra de arte, utiliza recursos técnicos para causar determinados efeitos sobre o leitor por meio das letras.

No romance *Homens imprudentemente poéticos*, de 2016, Mãe desenvolve uma narrativa permeada de capítulos curtos e diálogos integrados ao texto sem o uso de aspas ou travessão – diferencial estilístico que também se conecta com suas outras obras. A história se passa numa pequena aldeia, em um Japão antigo, próxima à Floresta dos Suicidas. A floresta, para além do universo ficcional, é uma referência ao espaço localizado no sopé do monte Fuji, um símbolo do país, frequentemente

¹ Prefácio de José Saramago no livro *O remorso de Baltazar Serapião*.

utilizado pelos japoneses que decidem acampar na floresta para refletir sobre a vida ou, eventualmente, desfazer-se dela. A região foi visitada pelo escritor, que também se baseou nas comunidades tradicionais para descrever certos costumes e personagens do romance. Nos agradecimentos, Mãe destaca que conheceu o “último dos velhos artesão de leques do Japão”², e que suas histórias eram tão encantadoras que a intérprete mal pode traduzir.

Nesta dissertação me propus a fazer uma leitura atenta do romance, o que demanda uma elucidação dos aspectos fundamentais encontrados na obra e nos permite traçar um paralelo objetivo entre a leitura e seus efeitos no leitor. Para isso, foi necessária a análise de diversos conceitos acerca da concepção literária do livro, que puderam ser trazidos à luz por meio da observação dos princípios da retórica.

Nos primeiros capítulos trataremos dos conceitos mais abrangentes no tocante à aproximação entre o romance e sua delimitação dentro do fantástico e do *realismo maravilhoso*. Neste ponto é interessante dar um panorama do gênero no contexto da América Latina e suas interferências na obra de Valter Hugo Mãe. Também procurei trazer uma análise sobre a notável presença do Sublime, principalmente com relação ao papel da natureza dentro do romance.

Por falar em conceitos, já de início é pertinente marcar o ponto de partida pelo qual podemos entender do que se trata um conceito. Para tal, usarei pontualmente o livro *O que é a filosofia?*, dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para esses estudiosos, todo conceito é complexo porque envolve uma multiplicidade de componentes, trazem em si vieses de conceitos anteriores, além de assumir novas perspectivas em si mesmos.

Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 27).

Essas definições se enquadram nas delimitações do discurso citadas aqui com relação à retórica, cujo recorte do gênero epidíctico é destacado como o mais indicado

² Nota do autor.

à Literatura por se tratar da técnica que mais contribui para o ornamento linguístico e a comoção do leitor. Sobre a retórica epidíctica, podemos destacar o belo – que é digno de elogio –, como a descrição das características artísticas dos personagens. As taças de Saburo, fruto da sabedoria, são como “terra adulta”; os leques de Itaro são pintados como algo que “semeia flores no papel”. O outro ponto deste gênero é a censura – oposto do elogio –, que no romance é a própria imprudência, ou seja, a constância do ódio entre os dois. Mais adiante abordaremos o gênero epidíctico em detalhe.

Outro exemplo é o conceito de *realismo maravilhoso* que, sob a perspectiva da ideia de conceito de Deleuze e Gattari, traz componentes de outros conceitos – como o realismo mágico e o realismo fantástico, ambos derivados da raiz do fantástico –, e apresenta-se como desdobramento dos anteriores, expondo seus próprios significados. Ou seja, “todo conceito, tendo um número finito de componentes, bifurcará sobre outros conceitos, compostos de outra maneira, mas que constituem outras regiões do mesmo plano, que respondem a problemas conectáveis, participam de uma cocriação” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 30).

Assim como estas definições de conceito, o leitor poderá notar que não há afirmações de verdades absolutas durante a análise do romance *Homens imprudentemente poéticos*, mas uma série de paralelos com outros importantes conceitos (sublime, poética, mimesis, metáfora, alegoria), todos trabalhados de forma que o leitor possa ter mais ferramentas para compreender os efeitos retóricos e interpretações possíveis que um texto oferece enquanto obra de arte. Uma análise capaz de perpassar uma visão superficial do escrito e aprofundar a percepção da narrativa como um produto repleto de sentido, contextos históricos, contradições e complexidade inerente à própria humanidade.

O leitor também encontrará diálogos com conceitos filosóficos como o de Alegoria, de Hansen; e o de Belo, de Aristóteles – assim como sua Retórica e Poética; as noções de Sublime, de Longino e de Louis Marin, principalmente no que diz respeito aos seus reflexos no *realismo maravilhoso* contemporâneo. Sobre os principais conceitos de Fantástico e *realismo maravilhoso*, trago as obras de Tzvetan Todorov e Irlemar Chiampi, respectivamente.

Para elaborar uma boa introdução ao tema, é interessante também voltar a um dos conceitos mais elementares da retórica para que a intenção deste trabalho fique ainda mais clara: a função hermenêutica. Para isso usaremos as ideias de outro filósofo francês, Oliver Reboul, que, em seu livro *Introdução à retórica*, destaca a hermenêutica como a arte da interpretação dos textos. “Não se ensina mais retórica como arte de produzir discursos, mas como arte de interpretá-los. (...) Mas aí a retórica recebe outra dimensão; não é mais uma arte que visa a produzir, mas uma teoria que visa a compreender” (REBOUL, 2004, p. XIX). Assim, o que o leitor encontrará nesta leitura retórica do livro é conceitualmente uma longa interpretação dos sentidos do romance.

1. ITARO E SABURO: OS ARTESÃOS DA IMPRUDÊNCIA

O romance direciona a narrativa por meio de dois personagens: Itaro, o artesão pragmático que pinta leques conhecidos como “pedaços de neve das montanhas do norte”; e Saburo, o amoroso oleiro das taças, que transforma o barro em “terra adulta”, tão sentimental que é tido como um menino envelhecido. A história se passa numa pequena aldeia, em um Japão antigo, próxima à Floresta dos Suicidas. A floresta, para além do universo ficcional, é uma referência ao espaço localizado no sopé do monte Fuji, um símbolo do país e frequentemente utilizado pelos japoneses que decidem optar (ou não) pelo suicídio. Itaro vive com sua irmã cega, Matsu, e a criada Kame. O vizinho Saburo mora com a senhora Fuyu, sua esposa.

O texto conduz o leitor por uma atmosfera humanista ao abordar aspectos que são universais e inerentes não apenas ao Japão Imperial, mas às sociedades de maneira mais ampla, como a cordialidade, o afeto, o senso de comunidade, mas que não deixa de explicitar as desavenças, a vingança e a crueldade. O que nos leva a compreender que os homens imprudentemente poéticos são a humanidade, representada aqui pelos dois artistas.

Já a imprudência poética destacada pelo autor no título da obra diz respeito a esse convívio que, apesar de sobreviver na iminência da morte causada pela

inimizade entre os dois, sustenta os amores incondicionais, a permanência das humanidades postas à prova e uma certa civilidade imanente entre os personagens.

O conflito central da narrativa se apresenta a partir do momento em que Itaro prevê a morte da esposa de Saburo. A senhora Fuyu seria atacada por um animal que desceria da montanha. Apesar dos esforços de Saburo para evitar a tragédia, como o longo cultivo de um jardim que pudesse amansar as feras, a previsão se concretiza e sua esposa é assassinada pelo misterioso animal. O evento desencadeia a crescente hostilidade entre os dois vizinhos, o que se torna o fio condutor da relação vingativa entre ambos.

O próprio Japão se torna personagem na medida em que se impõe à realidade miserável daquela aldeia como um palco natural dos eventos maravilhosos que ali se desenvolvem, sempre no limiar da vida. Mais adiante poderemos notar o papel preponderante do espaço – neste caso, o Japão – na caracterização da cosmogonia que atravessa a história, na passagem do tempo e na relação dos personagens entre si.

Durante a narrativa, Itaro e Saburo são transformados pelo martírio provocado em suas vidas em decorrência da miséria, que desde o início é acompanhada por constantes perdas. Itaro se vê incapaz de vender seus leques para o sustento da casa e entrega a irmã cega para casar com um desconhecido – uma alternativa desesperada para prover a sobrevivência da jovem. Saburo, ao conviver com a falta da esposa que teve a vida ceifada pela criatura metafísica, se fecha em si mesmo. Apesar de serem complementares na miséria e na arte, ambos têm seus papéis invertidos: o primeiro atravessa um processo de meditação e encontro espiritual até livrar-se da ira, enquanto o segundo vê a sua inocência ser dizimada pelo rancor e passa a conviver com a ideia da vingança. Mais adiante teremos um capítulo específico para essa dualidade (e sua inversão ao longo do arco narrativo de cada personagem).

Um ponto fundamental da narrativa, explorado com destaque neste trabalho, é a necessidade de Itaro passar sete dias e sete noites em meditação no fundo de um poço, seguindo o conselho de um monge sábio. A experiência transforma o artesão profundamente, o que se reflete na criação de seus leques de beleza transcendente.

Ao mesmo tempo, Saburo passa a nutrir um ódio crescente pelo rival, cada vez mais obcecado com a ideia de vingança.

A cordialidade, um traço marcante da cultura japonesa, é reforçada nesta obra pela ausência do vocábulo “não” em todo o livro. Os personagens discorrem de forma a evitar as frases negativas, por mais que a intenção seja negar algum fato. Esse detalhe favorece a criação de uma narrativa mais focada na expressão e na linguagem poética – que é característica da escrita de Valter Hugo Mãe – ao mesmo tempo em que exalta o traço cortês da diegese.

Embora não seja de notável importância encontrar o motivo pelo qual nasce o ódio entre Itaro e Saburo, é interessante entender o que este conflito pode representar para a construção de sentido no texto, e até para as diversas impressões que se pode ter sobre a imprudência postulada na obra. Na tese de doutorado que deu origem ao livro *Sublime patético: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe*, a pesquisadora Angélica Catiane da Silva de Freitas aponta o medo como elemento central da melancolia de Itaro, ou seja, um traço constituinte de sua imprudência. “Itaro lê o futuro a partir de cadáveres de insetos e animais, e essas visões, aliadas ao medo, vão lhe tornando cada dia mais taciturno, melancólico e agressivo” (FREITAS, 2020, p. 195). O medo constante de Itaro seria perder Matsu, sua irmã e única parente. Esse contexto é agravado pelo conflito com Saburo que, para a pesquisadora, se dá pela simples diferença de personalidades, uma vez que Itaro desdenha da personalidade frágil de Saburo, e este se torna igualmente taciturno e vingativo após a morte de sua esposa (prevista e divulgada por Itaro). Neste contexto, o fim de tal imprudência só poderia ser alcançado a partir do restabelecimento da amizade entre os vizinhos: “não temos outra via provável para conservar nosso próprio futuro, a não ser por meio do amor, da convivência interpessoal” (FREITAS, 2020, p. 205), algo que é apenas sugerido, mas não alcançado.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles deixa clara a ideia de virtude atrelada a uma noção de mediania, ou seja, que não penda para o lado da deficiência nem para o lado do excesso, mantendo-se em um ponto intermediário que nos permita visualizar e entender os extremos sem nos contaminarmos por eles. A título de exemplo

Aristóteles cita o medo: o indivíduo, por não o suportar, pode fugir e se tornar um covarde; ou negligenciar o sentimento do medo diante de todas as coisas e se tornar um temerário. “Assim, a moderação e a coragem são destruídas pelo excesso e pela deficiência e preservadas pela mediania” (ARISTÓTELES, 2014, p. 84). Ao longo da narrativa percebemos o movimento dos protagonistas em direção aos pontos extremos, o que tensiona a relação na medida em que declaram a vontade de matar um ao outro.

Como modo de reforçar o conceito, o filósofo grego também traz o exemplo do valor da mediania para o mundo das artes. Assim, se uma arte se atenta à mediania, ela cumpre sua tarefa, “daí a observação corrente de que de uma perfeita obra de arte nada se pode tirar nem nada a ela se pode adicionar, dando a entender que o excesso e a deficiência destroem a perfeição” (ARISTÓTELES, 2014, p. 92). Podemos deduzir então que a imprudência está na relação entre os personagens e também na forma com que o autor maneja seu discurso para a concepção da narrativa enquanto obra de arte. Se a retórica está concisa, pressupomos que as técnicas do escritor comungam com alguns preceitos utilizados nesta dissertação como princípios da retoricidade eficiente: verossimilhança, brevidade, concisão e outras.

Entretanto, Aristóteles abre uma exceção para essa questão da mediania. Segundo ele, nem todas as paixões admitem uma mediania, e entre elas temos justamente a imprudência que, assim como a inveja, pressupõe o mal em algum sentido, independentemente do grau de excesso ou deficiência. Voltando aos personagens da obra, notamos a transformação – principalmente de Saburo, que sai da condição de amável para vingativo – nesta fuga da moderação em direção ao extremo, no caso, o ódio. Porém, a sugestão de busca pela mediania, uma certa tentativa de retorno à prudência que se dá ao fim da obra, ainda é incerta e dá a entender que a intenção de apaziguamento é apenas um paliativo. Assim, podemos fazer a leitura dessa busca pela harmonia como uma alegoria da eterna busca pela plenitude da paz que talvez nunca seja alcançada pelos homens. Algo como uma eterna imprudência, que parece realmente não admitir uma mediania.

A relação complexa entre Itaro e Saburo, marcada pela imprudência e tensão constante, é moldada pelo autor de forma a provocar respostas emocionais

específicas no leitor. Para compreender essa intenção, é útil recorrer ao conceito retórico de *pathos*. No livro *A argumentação no discurso*, a pesquisadora francesa Ruth Amossy analisa as abordagens da retórica clássica e suas funções no discurso contemporâneo. Neste sentido, oferece contribuições valiosas para esta dissertação, principalmente no que diz respeito aos conceitos de *ethos* e *pathos* da retórica, que podem ser observados como ferramentas do narrador para mover os afetos de quem lê.

Nos atentemos inicialmente ao conceito de *pathos*, que diz respeito à criação de efeitos sobre a audiência, neste caso, o leitor. Amossy relembra o destaque que Aristóteles dedica a este tema na *Retórica*, principalmente o seu papel na intenção de despertar o efeito emocional nas pessoas por meio do discurso. No contexto do romance aqui analisado, Valter Hugo Mãe emprega este conceito para suscitar emoções em quem tem contato com o texto, não exatamente com declaração direta ou menção aos sentimentos, mas por meio de descrições claras e situações que constroem o contexto das características que os sentimentos em si desejam expressar.

O *pathos*, não esqueçamos, é o efeito emocional produzido no alocutário. Para Aristóteles, trata-se, antes de qualquer coisa, da disposição na qual é preciso colocar o auditório para concretizar o objetivo de persuasão. O sentimento suscitado no auditório não deve ser confundido com aquele que é sentido ou expresso pelo sujeito falante. Também não devemos confundir-lo com aquilo que é designado por um enunciado e que atribui um sentimento a um sujeito humano. 'Não posso deixar de expressar minha indignação' ou 'Ele bradou com indignação...' deve ser considerado diferente de 'Essas pobres crianças eram submetidas a abominações', que não diz a indignação, mas visa a suscitá-la em seu ouvinte (AMOSSY, 2020, p. 207).

Notamos o exemplo claro da aplicação desse recurso quando Itaro pisa em um pássaro debilitado com o simples intuito de matá-lo. A escolha narrativa do autor foi a de demonstrar a crueldade do personagem, sem que os sentimentos suscitados fossem descritos, mas provocados no leitor pela contextualização da cena em questão:

Parara brevemente a carroça no início do jardim de Saburo e contemplara como um bengalim se debatia no chão, entre as flores, colorido igual fosse umas pétalas caídas. Teria sido acometido de alguma maleita, uma doença pequena que coubesse no seu mínimo corpo. Piava infimamente, tão delicado quanto desamparado. As flores buliam ocasionalmente de cada vez que se pretendia endireitar, talvez segurar de pés, caminhar. Perdera a organização do corpo. Restava entre as flores como um bicho perdido de sua

lógica, sem o nico de pensamento que a natureza lhe quisera dar. Itaro melhor espreitou, muito perto e sem sequer atentar no facto de estar só ou acompanhado, e calcou o pássaro que se finou de som e estertor no exacto momento. (...) Demorava para que a morte continuasse (MÃE, 2016, p. 63).

O *pathos* é expresso neste trecho na medida em que o narrador cria uma conexão emocional com o leitor por meio das palavras. Inicialmente Itaro observa um pássaro colorido como “pétalas caídas”. A representação da fragilidade e da beleza de um animal desse tipo é comumente relacionada à sutileza e outros traços amistosos. O “mínimo corpo” e o piado fino de um pássaro que precisa de acolhimento já indica relações de afeto que o autor visa gerar no leitor. Itaro não apenas pisa no animal, mas mantém seu peso sobre o pássaro para ter a certeza de não há mais vida. Sem citar os sentimentos, a narração expressa um ato cruel, sem arrependimentos, contra um animal que é facilmente identificado pelo leitor como indefeso, estimulando sua sensibilidade aos poucos. Não se trata apenas de um pássaro que estava no chão, mas um pássaro com alguma “doença pequena que coubesse no seu mínimo corpo”, ou seja, belo e delicadamente vulnerável. Uma cena que suscita a indignação devido à violência contra um ser dessa natureza. Segundo Amossy, “a emoção se inscreve claramente em um saber de crença que desencadeia certo tipo de reação, diante de uma representação social e moralmente proeminente” (AMOSSY, 2020, p. 208).

Na sequência do ato violento de Itaro, Saburo, que presencia a cena, faz um tumulto para o pequeno animal. Da mesma forma, sem citar emoções, o autor demonstra a atitude de um perante o outro: o vingativo e impetuoso artesão que mata, ante o afável e sentimental oleiro que sepulta. Numa única cena o narrador utiliza o *pathos* para mostrar a personalidade dos dois vizinhos, além de antagoniza-los e criar o contexto emocional para quem lê.

Saburo e Itaro também se encaixam no que Aristóteles classifica como “rabugentos”: indivíduos inflexíveis, pois alimentam constantemente sua ira. Uma ira que só cessa quando há uma retaliação concreta e “a dor do ressentimento é substituída pelo prazer da vingança” (ARISTÓTELES, 2014, p. 166), ou seja, após o assassinato de algum deles, o que parece sempre ser postergado. Temos então um ressentimento que não cessa, uma vez que a vingança é sempre um projeto adiado.

Para além de Aristóteles, é importante compararmos essa noção da imprudência com visões orientais que possam ter maior vínculo com a cultura japonesa. Para isso, podemos destacar algumas das ideias do filósofo chinês Confúcio, que muito influenciaram o pensamento e a filosofia oriental, com valores que têm diversos pontos de contato com o xintoísmo e sua formação. Os ensinamentos do confucionismo, compilados no livro *Os Analectos*, demonstram um ideal de moral do homem de modo simples, para que sua aplicação seja efetiva no cotidiano de qualquer indivíduo. Em uma das passagens, Confúcio diz que não se deve pagar uma injúria com uma boa ação, mas sim com a retidão, o que sugere uma ação de moderação, e aqui fazemos um paralelo com a mediania citada acima. Entretanto, retribuir a injúria com boa ação seria uma generosidade desbalanceada. “É suficiente, na visão de Confúcio, que não sejamos motivados pela vingança. O que Confúcio advoga é o caminho do meio entre a vingança e a generosidade excessiva” (CONFÚCIO, 2023, p. 53). Este pensamento traça um paralelo evidente com o equilíbrio proposto pela mediania destacada por Aristóteles.

Confúcio também traz reflexões acerca da fome, que é um dos principais flagelos em *Homens imprudentemente poéticos*. Segundo o filósofo chinês, a situação de pobreza pode colaborar com atitudes menos honrosas por parte daqueles que são obrigados a conviver com ela. “A insatisfação com a pobreza levará um homem de índole corajosa a um comportamento indisciplinado. O ódio excessivo levará homens que não são benevolentes a um comportamento indisciplinado” (CONFÚCIO, 2023, p. 96). Existe, no pensamento de Confúcio – e assim com forte influência no pensamento oriental –, uma relação entre a pobreza e a indisciplina, sentimento que podemos correlacionar com mais um dos possíveis motivos para a crescente inimizade dos protagonistas. Aqui podemos fazer uma aproximação entre o sentido de indisciplina e o de imprudência. Novamente observamos uma crítica ao comportamento que foge da mediania e se torna depreciativo.

O Livro do Travesseiro, de Sei Shônagon, é uma das grandes obras da literatura clássica japonesa e traz uma série de relatos sobre o cotidiano da corte imperial no final do século X. Em um dos textos a autora fala sobre coisas que são desdenhadas, como “pessoas conhecidas por seu coração bom demais” (SHÔNAGON, 2013, p. 84), o que nos leva a perceber que, apesar da característica cordialidade do povo japonês,

o extremo mais uma vez é um empecilho, mesmo se tratando de uma atitude de bondade. Por fim, embora a origem da imprudência na obra possa ser desconhecida, podemos perceber o cenário miserável, o medo e a fuga da mediania como agravantes da situação.

2. ENTRE O LEITOR E A INFLUÊNCIA RETÓRICA

Antes de voltarmos à questão da retórica, precisamos delimitar os tipos de leitores aos quais nos direcionamos, pois é a partir deles que poderemos compreender melhor os efeitos da retoricidade da obra. Definir o leitor é essencial não apenas para compreender como as técnicas narrativas, estilísticas e retóricas do texto atingem quem o lê, mas também por ser este uma figura vital para a existência da própria narrativa. Antônio Cândido, no ensaio *O escritor e o público*, afirma que “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 1973, p. 74). Entende-se que a obra não existe sem o leitor, é uma relação de dependência.

Tendo o texto como ponto de partida, notamos então o autor, responsável pela produção desse texto, mas que não é, necessariamente, o narrador. É o caso de *Homens imprudentemente poéticos*, obra na qual percebemos um narrador onisciente, que possui grande quantidade de informações sobre os personagens e conta a história por essa perspectiva de quem “tudo sabe”, interferindo também na construção mental que o leitor faz dos personagens narrados desta forma. É uma clara interferência na formação do sentido, pois é a partir do ponto de vista narrativo que o leitor percebe o que lhe é oferecido.

No primeiro parágrafo, o narrador descreve a maneira que Itaro caça e mata o besouro para prever o futuro, inclusive indicando uma vontade do personagem: “Itaro queria matar uma ideia”. Temos contextualizadas as informações da cena a partir de uma narração que mostra a ação do personagem e diz o que ele sente. Esse narrador, enquanto instância textual, só se percebe dentro do texto, no âmbito da narração em si mesma, diferente da pessoa do autor da obra. Do outro lado, temos o narratário,

figura já citada anteriormente, mas que agora conheceremos de forma mais específica.

Para Vincent Jouve, acadêmico francês e autor do livro *A leitura*, temos algumas diferenças entre os tipos de leitores e narratários, já que

O receptor é ao mesmo tempo leitor real, cujos traços psicológicos, sociológicos e culturais podem variar infinitamente, e uma figura abstrata postulada pelo narrador pelo simples fato de que todo texto dirige-se necessariamente a alguém. Mediante o que diz e do modo como diz, um texto supõe sempre um tipo de leitor – um ‘narratário’ – relativamente definido (JOUVE, 2002, p. 36).

Sobre esse leitor real, que pode ter características muito variáveis, podemos voltar ao artigo de Cândido, que destaca a diversidade desse grupo e salienta que “nunca é um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato” (CANDIDO, 1973, p. 76). É o reforço da ideia de um público que tem no livro, na narrativa criada pelo autor enquanto artista, seu ponto de contato. E desse público podem se desdobrar outros grupos diversos, entre eles leitores iniciantes ou experientes.

Já a figura do narratário está diretamente ligada ao conceito aristotélico de um público estipulado para que oratória seja direcionada e bem-sucedida. No caso do texto, o autor se dirige ao tipo de leitor que julga ser a sua audiência, que apesar de se encontrar naquela variável infinita de leitores reais, se supõe que possa decodificar a linguagem e compreender a narrativa. No romance aqui analisado, temos então um narratário extradiegético, em outras palavras, que não figura dentro da obra, mas fora dela como um leitor sugerido ao qual o texto se direciona. De maneira similar, podemos usar a definição de “narratário oculto”, que não é descrito, mas está “implicitamente presente pelo saber e pelos valores que o narrador supõe no destinatário de seu texto” (JOUVE, 2002, p. 42). Podemos pressupor que, em *Homens imprudentemente poéticos*, o sétimo romance de Mãe, exista um narratário oculto mais definido que já espera por certas características do autor, como a experimentação linguística e estética poética. Como exemplo, temos diálogos sem aspas ou travessões, com perguntas sem ponto de interrogação: “Quantos objectos tens na cabeça. Perguntava Itaro. A menina respondia: cinco milhões, como as árvores que vês na floresta, que é o mesmo que ser impossível de contar” (MÃE, 2016, p. 74). O título do capítulo, **Amor, sorte, amor, sorte, amor, sorte**, com uma repetição

que se assemelha a uma prece, suscita por si só uma estética de pequeno poema. É nesta parte que Itaro tem seu conflito interno a respeito da entrega de sua irmã a um desconhecido, onde o amor dependeria da sorte num futuro que possa prover a sobrevivência da jovem. Essa postulação é importante para o desenvolvimento da retórica da obra, uma vez que o escritor já consegue estipular certas construções narrativas que se enquadram em um tipo de leitor (virtual) mais propenso a decodificar o texto em questão, cuja linguagem já passou por certa experimentação.

A figura do próprio autor pode gerar influência na maneira com que o leitor aprecia a obra. Sobre essa impressão que o orador demonstra de si mesmo no texto podemos destacar o conceito aristotélico de *ethos*, que é justamente essa busca pela eficácia por meio da imagem que o autor dá de si dentro do discurso. Se partirmos do ponto que existe também o narratário oculto que conhece o estilo por vezes experimental do autor – e até anseia por encontrar essa característica –, podemos fazer uma aproximação com o que Ruth Amossy destaca como reputação prévia, que diz respeito à impressão da audiência sobre o escritor, o que antecede o discurso. “Na Retórica de Aristóteles, enquanto o *ethos* é essencialmente uma questão sobre a maneira como o orador se apresenta em sua fala, em Isócrates é a reputação prévia, é o ‘nome’ do orador que conta. Não se trata da maneira como ele se dá a ver em seu discurso, mas daquilo que já se sabe dele” (AMOSSY, 2020, p. 81). Podemos, então, considerar a relevância do Prêmio Literário José Saramago recebido por Valter Hugo Mãe, seguido de seu crescente reconhecimento como ficcionista de “prosa poética” – o que é também uma imagem de si no discurso, uma vez que Mãe é conhecido por suas entrevistas e apresentações que exprimem essa linguagem – como esse *ethos* prévio, elemento constitutivo do caráter persuasivo do texto.

A partir dessa ideia retornamos novamente a um dos fundamentos da persuasão retórica destacados por Aristóteles: o conhecimento e o crédito atribuídos previamente ao orador fornecem mais abertura para que o leitor confie no que é dito. É importante perceber que, apesar deste caráter do *ethos* ser fator considerável para a persuasão, ainda é no discurso que ele de fato se dá. “Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé” (ARISTÓTELES, 2012, p. 13). Por isso o filósofo completa dizendo que o caráter é *quase* o principal meio de persuasão. É algo a ser demonstrado no texto, mas que considera a impressão acerca do autor fora da obra.

Outro tipo de leitor que podemos conjecturar é o leitor modelo, conceito de Umberto Eco e que Vincent Jouve classifica como “leitor ideal que responderia corretamente (isto é, de acordo com a vontade do autor) a todas as solicitações” (JOUVE, 2002, p. 46). Aqui podemos usar como exemplo o capítulo **A lenda do poço**, onde há uma construção fabular repleta de detalhes. A narração nos leva a acompanhar Itaro em sua meditação de sete dias e sete noites num poço, na companhia de uma criatura descrita com particularidades como “largo animal”, “predador” e “bicho feroz”. O personagem divide um espaço apertado com esse outro ser, sente a respiração do animal, toca-o. Porém, esse é o direcionamento dado ao leitor – postulado pelo autor – para a interpretação das cenas. A narrativa cria os elementos para a plena existência de uma criatura, mas no fim do capítulo descobrimos que ela não existe, ou seja, a ideia é que o leitor modelo siga a interpretação sugerida pela narrativa, para que a revelação cause um efeito significativo. Neste caso, a abertura para a interpretação metafórica do animal é a principal motivação do autor, que molda o caminho a ser percorrido pelo narratário sob a estética do narrador.

Em outro momento, enquanto o narrador cria uma série de metáforas e fornece informações importantes para explicar como Saburo desenvolve seu ofício de oleiro, o narratário pode decodificar a mensagem a partir de elementos de seu conhecimento e que não estão exatamente dentro da narrativa. Quando o texto diz que as peças moldadas pelo oleiro estão dentro do forno, “empilhadas no quebra-cabeças do estômago daquele incêndio e iam arder até se mudarem” (MÃE, 2016, p. 107), o autor pressupõe que seu leitor se lembre da disposição das peças de um quebra-cabeças e que também já tenha visto a ação de um incêndio. A partir dessas identificações, que são facilitadas e aproximadas do leitor por meio da retórica metafórica, o estilo do autor vai sendo absorvido e o universo da história se mostra de maneira mais compreensiva.

A interação entre o texto e o leitor pode sofrer diversas variações quando se leva em conta o conhecimento de quem lê, pois interfere no tipo de interpretação a ser feita. Por isso a retórica é fundamental para a significação da obra, uma vez que não se tem a completude do perfil desse leitor, que é somente virtual. Em outras palavras, características como a verossimilhança e a concisão podem garantir melhor

fluidez da narrativa, já que não se sabe quem vai ler, por mais que se trate de um autor consagrado.

O semioticista russo Iuri Lotman também salienta a importância do texto que facilita a leitura para que seja relevante perante ao leitor. Em seu ensaio *A estrutura do texto artístico* destaca que,

Se existem dois sistemas A e B, transmitindo ambos integralmente um mesmo conjunto de informações com uma perda semelhante para ultrapassar o ruído do canal de ligação, mas em que o sistema A seja muito mais simples que o sistema B, não há dúvida nenhuma que o sistema B será afastado e esquecido (LOTMAN, 1978, p. 38).

Lotman ressalta o código (neste caso, a própria linguagem) como intermediário comum entre emissor e receptor, ou seja, o ponto de ligação para que a informação seja transmitida, recebida e decifrada de forma adequada. No caso da literatura, a compreensão é feita pro meio do texto, que são as palavras, e da língua, que é repleta de significados e compartilhada pelo escritor e pelo leitor. Assim, “o processo de compreensão consiste em que uma determinada comunicação verbal se identifique na consciência do receptor ao seu invariante linguístico” (LOTMAN, 1978, p. 42). Daí podemos perceber a importância das ligações metafóricas e alegóricas criadas durante a narrativa, que se desdobra em um contexto bem diferente da conjuntura ocidental para a geração de sentido de uma obra de arte de forma mais simplificada. Assim, para o autor, a arte seria um importante meio para a transmissão de informação de forma rápida e densa, pois também possibilita a concentração de uma ampla quantidade de informação até mesmo num texto curto.

A linguagem utilizada na narrativa de Mãe, que não se desenrola como uma narrativa tradicional, faz com que o receptor perceba o texto de acordo com sua bagagem de conhecimento. Mas por se tratar de um texto artístico – que não é a “linguagem natural” ou falada – o receptor, segundo os preceitos de Lotman, precisaria elaborar um código ainda não conhecido por ele: “a linguagem do escritor é a maior parte das vezes deformada, ela sofre uma mestiçagem com as linguagens que fazem já parte do arsenal da consciência do leitor” (LOTMAN, 1978, p. 61).

Para Vincent Jouve, “o leitor é levado a completar o texto em quatro esferas essenciais: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra” (JOUVE, 2002, p. 63). Assim, o leitor é quem completa

imaginativamente a narração, pois sabemos que o texto é limitado com relação a descrições de personagens, ambientes, situações etc. No romance de Valter Hugo Mãe não são citadas em detalhes as características físicas dos personagens, por exemplo, e dessa forma o leitor deve recriar mentalmente suas aparências.

Ao situar a obra dentro do universo do *realismo maravilhoso*, notamos algumas características deste gênero que também fornecem informações acerca da construção de sentido que o leitor pode extrair dela.

O gênero remete para convenções tácitas que orientam a expectativa do público. Se o leitor aceita sem problema ver mortos ressuscitarem em uma narrativa fantástica, ele se chocará com o mesmo acontecimento num romance policial. Da mesma forma, não aceitará encontrar, na leitura de um romance histórico, contradições flagrantes com a História oficial” (JOUVE, 2002, p. 67).

O pacto de leitura se estabelece a partir dessas convenções e isso faz o vínculo necessário com a verossimilhança que se pode estabelecer entre o texto e o ambiente do narratário extradiegético. O gênero, em *Homens imprudentemente poéticos*, só se mostra durante a leitura, não é uma informação disposta claramente em um prefácio, por exemplo. Os títulos como **Os honoráveis suicidas**, **O quimono morto da morta senhora Fuyu** ou **A lenda da cega no lago Biwa**, além de delimitarem e organizarem a narrativa, também fornecem referências importantes para a decodificação da leitura, ressaltando as lendas, o caráter metafórico, místico e poético do romance.

Fornecer esse tipo de informação serve de orientação para que o leitor faça esse pacto de leitura e admita o estranhamento de algumas cenas que, em outro gênero literário, poderia interromper a concisão do texto. Como descrito anteriormente, o vínculo com o *realismo maravilhoso* se dá, principalmente, na relação que a narrativa faz com a mitologia japonesa, enquadrando-se no universo fantástico, mas que, pela ligação com a crença, faz sua incursão pelo maravilhoso. Esse jogo de significação entre narrador e narratário, com o discurso semelhante ao real, faz com que um monstro de fumaça, um fantasma ou um velho imaterial sejam plausíveis dentro do texto. Voltando aos conceitos de Irlemar Chiampi: “o verossímil do *realismo maravilhoso* consiste em buscar a reunião dos contraditórios, no gesto poético radical de tornar verossímil o inverossímil” (CHIAMPI, 2015, p. 168).

Podemos dizer que Mãe traz a verossimilhança de forma poética ao utilizar as motivações realistas, como a geografia local com monte Fuji ou o lago Biwa, as tradições relacionadas às plantas e ao convívio social da época, juntamente com características do xintoísmo, do misticismo dos deuses e das preces que, por sua vez, farão a ligação com as motivações maravilhosas.

Por ser a verossimilhança um conceito que será constantemente abordado nesta dissertação, é relevante notar que não diz respeito apenas a uma relação com o mundo real (do leitor), mas uma característica que torna a narrativa – no caso do maravilhoso abordado aqui, com o mito – persuasiva. Chiampi, na última página do livro citado aqui, faz uma síntese: “o texto se mostra como exercício retórico da própria teoria da verossimilhança: um trabalho de persuasão que confere *status* de verdade ao não existente” (CHIAMPI, 2015, p. 171). Para a autora, o que interessa para o leitor é que a narração se torne a “verdade poética” dentro do contexto do *realismo maravilhoso*.

Uma vez que a finalidade da retórica, segundo Aristóteles, é a persuasão, partimos então deste ponto para analisar as relações entre o leitor do *realismo maravilhoso* no romance em questão e a retórica aplicada pelo autor da obra. Como se trata de uma narrativa que trabalha com elementos fantásticos, é importante que o escritor maneje bem a linguagem para que esta não se mostre inverossímil, e a criação poética passa também pela busca da mediania, evitando os excessos. O filósofo francês François Jullien, em seu *Tratado da Eficácia*, faz um panorama sobre a medida do efeito que advém da narrativa de modo que não pareça forçado, com um cuidado especial para não saturá-lo, em outras palavras, um efeito não necessariamente buscado, mas que resulta do texto. Para essa reflexão sobre o efeito o estudioso baseia sua análise no pensamento de Laozi (ou Lao-Tze), pensador chinês conhecido por fundar o taoísmo, uma tradição que também influenciou o xintoísmo japonês. Em relação ao *realismo maravilhoso*, o efeito se manifesta e é percebido sem resistência, uma vez que se mostra como resultado de um contexto místico. Se reza para vários deuses, da mesma forma com que um espírito pode surgir e agredir fisicamente um personagem. Essa construção se estabelece para que

o efeito não seja nem rígido nem forçado, (...) tudo visa a deixar o efeito moldar-se à evolução das coisas e ser absorvido. O autor cita como exemplo a percepção do som, que não precisa ser ensurdecedor para se propagar da

melhor maneira. Absorvido discretamente pelo real, ele adquire sua realidade (JULLIEN, 1998, p. 133).

Também é sugerida uma deficiência da eficácia, que tem seu pleno efeito a partir de certo vazio ao qual se submete, ou seja, esse algo que falta permite que a obra continue a exercer o seu efeito, como uma efetividade contínua que se dá justamente por essa abertura causada pelo inacabado. Podemos encontrar esse efeito gerado pela falta nos últimos parágrafos do romance. A cena mostra os personagens em uma trégua visivelmente paliativa, mas cordial. “A vida, subitamente, era sem pressa. Planeariam combater-se mais adiante, se ainda fosse interessante matarem-se um ao outro” (MÃE, 2016, p. 208). A postergação de um possível duelo e o pronome “se” denotam a presença da morte ao lado da “vida sem pressa”. Itaro, cego, aceita sua condição divina de mendigo a qual julga ter sido submetido honrosamente. Saburo diz que voltará a cuidar do jardim, mas admite a si mesmo que não o fará, uma vez que o quimono de sua esposa já não está mais lá. Entretanto, se levamos em consideração o significado da honra, tão valorizada pela cultura japonesa – como se vê no caso dos samurais e dos suicidas –, podemos pressupor que o destino dos personagens é a batalha. Se voltarmos ao capítulo **A floresta**, onde os dois aceitam a fatídica condição de inimigos, nota-se também a aceitação da morte de um dos dois, algo parecido com o que ocorre no fim da obra: “Antagonizavam-se com honestidade e reconheciam isso no modo como se observavam de soslaio. Se fosse pelo decoro, combater-se-iam. A honra os levaria a escolher apenas um para continuar vivendo” (MÃE, 2016, p. 115). É possível, então, aplicar esse conceito do esvaziamento que preenche, do horizonte em aberto que, apesar do apaziguamento e da imprudência poética dos personagens ao fim da obra, abre um espaço no vazio para que o leitor siga significando a obra de acordo com o contexto criado durante a narrativa. O efeito se dá nessa sugestão, ele passa pelo vazio entre vida e morte – como a relação com o *yin-yang* –, um meio que não se esgota.

Ao analisarmos novamente as metáforas do romance, é possível também aplicar o conceito da agudeza retórica para especificar algumas delas. Voltemos a citar João Adolfo Hansen que, em seu artigo *Retórica da agudeza*, analisa as perspectivas da retórica no século XVII e define a agudeza como “a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade” (HANSEN, 2000, p.

317). Portanto, o agudo no texto seria o efeito causado por uma correspondência inesperada que resulta em algo relacionado à verossimilhança, uma vez que persuade o leitor: é a agudeza de conceito, que agrada pela sutileza.

Exemplo disso é a impressão que o autor tenta transmitir ao leitor acerca da personalidade de Itaro após seu período dentro do poço. Usando a ornamentação retórica do discurso, e aqui podemos citar o conceito do retórico alemão Henrich Lausberg, em seu livro *Elementos de retórica literária*, no qual diz que “O *ornatus* corresponde (...) à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral” (LAUSBERG, 2004, p. 138), Mãe usa apontamentos que indicam uma aura quase fantástica do personagem, que passa a pintar leques que cada vez mais beiravam a perfeição artística. “O artesão obstinava-se e considerava o resto dos seus olhos e as suas mãos como autorizações divinas, oficiais dos deuses que abriam na realidade uma urgente graça” (MÃE, 2016, p. 182). O leitor se vê diante de um paralelo entre a arte humana e a obra divina, como se os deuses agissem a partir das mãos de Itaro para presentear os aldeões com os leques maravilhosos. A construção retórica da metáfora facilita a geração de uma imagem e não lança mão de uma descrição literal para que o leitor projete essa imagem divina. A descrição é feita aos olhos de Itaro, é a sua impressão que se mostra sublime, mas o narrador arremata a aceitação também da comunidade acerca dessa arte quase perfeita:

Popularizava-se que o artesão saíra do poço capaz de maravilha e os aldeões iam espreitar. Itaro subitamente era um animal raro, plumado, ele então deitado de asas, borboleta gigante e ainda atordoada, cuspidor. A senhora Kame aguardava aflita que ele pudesse mercar os leques para a gestão da fome. Pedia-lho cuidadosamente. Mas Itaro a escorraçava e escorraçava a todos, garantindo que se punha sozinho, e continuamente apreciava as suas criações incrédulo com tanta beleza (MÃE, 2016, p. 182).

A abordagem aguda da metáfora faz a correlação inesperada entre o artesão e um animal raro para que o destinatário do texto interprete essa característica de humano incomum. A figuração de um ser atípico, quase fantástico, substitui uma descrição mais usual de um homem imprudente, porém transformado. O conceito agudo é representado pelo que Hansen destaca como agudeza arquetípica como:

aquela que se desenha no ânimo com o pensamento. (...) É essa agudeza mental que tentamos comunicar ao espírito dos outros através de signos

exteriores: não é possível comunicá-la sem o recurso dos sentidos, que fundamentam a prescrição retórica e as demais formas da sociabilidade (HANSEN, 2000, p. 331).

3. O MARAVILHOSO E O ESTRANHAMENTO

Antes de situar o romance de Valter Hugo Mãe dentro das características do *realismo maravilhoso*, é importante trilharmos alguns conceitos fundamentais até chegar a esta definição. Para isso, passaremos por alguns tópicos acerca do gênero fantástico, no qual as características do maravilhoso se inserem. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov destaca que o discurso fantástico

“ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos” (TODOROV, 2017, p. 30).

O estudioso búlgaro aponta o maravilhoso como um “gênero vizinho”, pois, ao optar por um desses caminhos que admitem a ilusão ou a comum existência de um ser metafísico, deixaria de ser o fantástico propriamente dito, uma vez que é a própria hesitação do leitor que o define. A percepção de uma verdade pela qual leitor e personagem se identificam, para Todorov, dá lugar à ambiguidade e à incerteza que caracterizam o sentimento de hesitação. Todorov (2017) destaca a teoria dos gêneros formulada por Northrop Frye, que em um de seus apontamentos afirma que o discurso literário deve operar dentro de suas próprias premissas, ou seja, não deve ser visto como verdadeiro ou falso, e tem a sua significação baseada em si mesmo. Dessa forma, o acontecimento fantástico dentro da narrativa também deve buscar sua relação dentro do próprio texto e conduzir o leitor pelos caminhos percorridos pelos personagens.

Em *Homens imprudentemente poéticos* podemos notar traços básicos do fantástico. O primeiro evento mais significativo desse gênero é o animal de fumo³ que assoma ao interior da casa e mata a esposa de Saburo. Digo ser o primeiro evento significativo pois é o momento onde a previsão de Itaro, que até então poderia ser

³ Neste caso, “fumo” corresponde à “fumaça” no português do Brasil.

apenas uma sugestão, se concretiza ao prever o futuro relacionado à criatura metafísica. Ana Claudia da Silva e Rafaella Umetsu notam, em seu artigo *O Japão de Valter Hugo Mãe* (voltaremos a este texto mais adiante), que também a senhora Kame possui a habilidade da premonição, embora pouco explorada no livro:

Além das invocações dos kami, encontramos, no romance, adivinhações, práticas esotéricas que sempre fascinaram o povo japonês – até hoje é possível comprar bilhetes da sorte em templos xintoístas no Japão. Na obra, dois personagens possuem essa habilidade: Itaro e Kame. A manifestação de premonição da criada Kame é de certa forma incerta, sendo só capaz de medir o nível de catástrofe iminente: Kame sente frio nos ossos todas as vezes que Itaro tem uma visão; sua intensidade aumenta com a gravidade da revelação recebida por Itaro (SILVA & UMETSU, 2017, p. 161).

O surgimento do estranho na narrativa é um ingrediente essencial para caracterizar a conjuntura fantástica. Todorov lembra que a “história fantástica pode se caracterizar ou não por tal composição, por tal ‘estilo’; mas sem ‘acontecimentos estranhos’ o fantástico não pode nem mesmo aparecer” (TODOROV, 2017, p. 100).

Ainda seguindo os conceitos de Todorov, o romance de Mãe poderia ser lido pela chave do curioso, que é um dos três efeitos que a narrativa fantástica deveria produzir no leitor (os outros são o medo e o horror). Devido às previsões de Itaro, a presença do insólito em forma de espírito e outros seres metafísicos, além da forte influência da mitologia japonesa, o universo fantástico aqui se serve do suspense e do inusitado como forma de prender o leitor, sem necessariamente lhe causar espanto ou horror. São ações e desenvolvimentos causais que dependem totalmente dos acontecimentos sobrenaturais – como o ataque físico que parte de um ser sobrenatural e tem consequências reais no personagem. Porém, a possível hesitação que esses episódios causam no leitor é direcionada para o maravilhoso, que é o momento em que já não se trata mais do fantástico propriamente dito. Esse detalhe da mudança para o maravilhoso se dá no momento em que relacionamos o acontecimento fantástico ao mito e sua relação com a crença, onde há a aceitação do que até então poderia ser tido como irreal. O maravilhoso se sustenta então dentro da criação literária pela presença da “intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática)” (CHIAMPI, 2015, p. 49).

Uma vez que leitor e personagens sentem os eventos da narrativa como parte do mundo real, o que se destaca do plano imaginário, temos uma ruptura da hesitação. A “oposição irreduzível entre real e irreal” levantada por Todorov já não está mais presente, o que aproxima a narrativa de *Homens imprudentemente poéticos* dos temas maravilhosos. Por isso, trazemos primeiramente uma conceituação do gênero que ficou conhecido como realismo mágico, que precede a definição do *realismo maravilhoso* no qual situaremos a análise do romance.

Apesar de sua presença na antiguidade, o fenômeno do realismo mágico teve sua expansão em meados do século XX e dele surgiu a necessidade de se firmar em uma nova concepção narrativa. Irlemar Chiampi, no livro *O realismo maravilhoso*, destaca que o realismo mágico surgia então como uma alternativa frente à crise do realismo, cumprindo um papel de literatura realista, mas também com uma vertente “mágica” para o mundo real no romance hispano-americano.

Entre as soluções formais mais frequentes, podem-se citar: a desintegração da lógica linear, de consecução e de consequência do relato, através de cortes na cronologia fabular, da multiplicação e simultaneidade dos espaços da ação; caracterização polissêmica dos personagens e atenuação da qualificação diferencial do herói; maior dinamismo nas relações entre o narrador e o narratário, o relato e o discurso, através da diversidade das focalizações, da auto-referencialidade e do questionamento da instância produtora da ficção (CHIAMPI, 2015, p. 21).

O surgimento do termo realismo mágico se firma na crítica hispano-americana baseado no livro *Pós-expressionismo, realismo mágico*, do alemão Franz Roh, lançado em 1925⁴. Inicialmente voltado para as artes plásticas, Roh discrimina os primeiros elementos que viriam a serem aplicados à literatura, como a representação do real com elementos intrínsecos e paradoxais, oníricos e misteriosos. Uma forma de “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (CHIAMPI, 2015, p. 21).

Angel Flores, crítico literário porto-riquenho, atribui o *surgimento* do realismo mágico à publicação de *História universal da infâmia*, do argentino Jorge Luís Borges, no ano de 1935, uma corrente que seria seguida por Bioy Casares, Juan Rulfo, Julio Cortázar e outros. A filiação borgiana baseada na possibilidade de um tempo com

⁴ Livro traduzido pela Revista Occidente, em 1927, o que pode ter contribuído para a disseminação do termo realismo mágico em países de língua espanhola.

fluidez atemporal, não linear, e do irreal contido na realidade narrativa, que é também o modo kafkiano de naturalizar o fantástico, segundo Irleamar Chiampi, “só peca por eliminar a sua contrapartida, ou seja, a 'sobrenaturalização do real'” (CHIAMPI, 2015, p. 25).

"Mas o que é a história de toda a da América senão uma crônica do realismo maravilhoso?", é com esta frase que o crítico e escritor cubano Alejo Carpentier finaliza o prólogo do seu romance *O reino deste mundo*, de 1949. O texto já havia sido publicado no ano anterior – enquanto o autor estava exilado na Venezuela –, no jornal *El Nacional*, de Caracas, e surge como uma espécie de manifesto, se tornando uma das primeiras referências acerca da teorização do *realismo maravilhoso* americano em âmbito literário.

A teoria do *realismo maravilhoso* americano carpentieriana se destaca por ressaltar a alteração da realidade – que ele chama de milagre –, uma iluminação das riquezas da realidade e sua percepção particular por meio do que chama de "estado limite", conduzida por uma exaltação de espírito.

Maravilhoso é um termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral que se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). O Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra espécie cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica ('a atitude do narrado'), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 2015, p. 43).

A palavra *mirabilia*, do latim, originou o termo maravilhoso, que tem relação direta com a admiração, e com o *mirar*, que seria um olhar mais introspectivo. Assim como traz uma definição léxica que situa o *realismo maravilhoso* num "lugar existente", que vê através do que existe, podendo ser também o extraordinário e insólito.

Para reforçar o conceito, trazemos a definição de maravilhoso do crítico literário espanhol David Roas, em seu livro *A ameaça do fantástico*. Assim como no título de seu livro, o fantástico é aquilo que ameaça a realidade e não pode existir sem o sobrenatural. Para exemplificar, usa o fantasma como elemento aterrorizante (a reação do leitor neste sentido é essencial) e transgressor das leis do real. Porém, o que nos interessa aqui é a sua visão sobre o maravilhoso (não exatamente o *realismo maravilhoso*) que, para ele, é quando o sobrenatural não entra em conflito com a realidade, com uma diferença: trata-se de um mundo que não é o do leitor. Para Roas,

diferente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado O senhor dos anéis, de Tolkien) (ROAS, 2014, p. 33).

No entanto, quando o sobrenatural tem contato com reações já codificadas do leitor, como é o caso do mito ou da religião, citados anteriormente, a percepção do fantástico deixa de existir e nasce o *realismo maravilhoso*, uma vez que a narrativa não cria um outro mundo, mas compartilha a realidade cotidiana. Temos aqui mais um ponto de contato com o conceito de *realismo maravilhoso* que usaremos neste trabalho. Roas delimita o conceito dizendo que “seria possível dizer, em conclusão, que se trata de uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso” (ROAS, 2014, p. 37).

Os elementos do *realismo maravilhoso* são uma constante na obra do escritor Valter Hugo Mãe, que também possui forte relação afetiva e literária com o Brasil e já citou o intercâmbio de produtos da cultura brasileira como formadores do imaginário português de sua geração⁵. Os romances de Jorge Amado (e também as telenovelas baseadas na obra o escritor baiano), obras que contêm elementos mágicos e maravilhosos, com presença de mitos, rituais e fantasmas, foram citados como destaque na formação artística de Mãe. O autor também cita a escritora Clarice Lispector que, apesar de ser conhecida por um tipo de realismo mais intimista, também revela características ligadas ao misticismo em sua narrativa.

Em seus romances anteriores é notável a presença de elementos maravilhosos, como a feiticeira que condena os personagens a um calor incontrolável em *O remorso de Baltazar Serapião*, de 2006, ou a presença do fantasma de Carminda em sua antiga casa, aceita como uma presença natural em *O filho de mil homens*, de 2011. Todos elementos conectados ao real proposto naquelas ficções, presente no dia a dia dos personagens que orbitam a narrativa.

A principal característica que nos permite aproximar *Homens imprudentemente poéticos* dos conceitos de *realismo maravilhoso* é o estabelecimento da relação de crença entre os personagens e o mito. Seguindo a ideia de Carpentier, “a sensação

⁵ Programa exibido no dia 25/06/2019, na Rede Globo.

do maravilhoso pressupõe uma fé” (CARPENTIER, 2009, p. 9). O escritor cubano direciona a sua teoria à América Latina, onde estava, então, o foco da discussão para posicionar a região como protagonista deste gênero literário. Durante sua estadia no Haiti, lembra que aquela comunidade buscava tão ferrenhamente sua liberdade que passava a acreditar no sobrenatural – neste caso, um evento que envolvia a licantropia de Mackandal –, o que acaba marcando o imaginário popular com o milagre no dia de sua execução. De forma comparativa podemos trazer as ideias para o romance de Valter Hugo Mãe, permeado pela presença do sobrenatural plenamente aceito por sua relação de fé, pois, ainda segundo Alejo Carpentier, “Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos” (CARPENTIER, 2009, p. 9).

Entretanto, os relatos que podem ser identificados como parte do *realismo maravilhoso* não são exclusividade da América Latina. Como explica Irlemar Chiampi, esta categorização que usa a região como referencial é feita, principalmente, por uma valorização de tais características na região que são mais pujantes se comparada a outras partes do mundo.

Tal procedimento se legitima à simples constatação de que, na América Hispânica, a continuidade e a renovação da produção ficcional vem marcada pela busca de significar a identidade do continente americano (seja em seu aspecto histórico, político, social, religioso ou mítico), tomando-o como espaço privilegiado para as aventuras dos seus heróis (CHIAMPI, 2015, p. 96).

A narrativa que gira em torno de Itaro e Saburo é amplamente atravessada pelo insólito, que caracterizamos como *realismo maravilhoso* pois marca a presença do sobrenatural em um ambiente que compartilha as leis do nosso mundo real, ao mesmo tempo em que os personagens o aceitam como parte deste real dentro da narrativa. Todos esses elementos insólitos estão intrinsecamente firmados pelas bases do xintoísmo e lendas antigas do povo nipônico.

Quando Itaro faz uma previsão, o narrador demonstra que não há um receio ou hesitação dos outros personagens quanto à habilidade sobrenatural, mas sim sobre as consequências – que sempre são fatídicas – desta previsão, recebida como anúncio de algo inevitável. O preparo narrativo é feito pelas técnicas retóricas do autor para que o evento insólito aconteça sob o invólucro do que, para o leitor, faz parte do plano real. A falta de perplexidade dos personagens envolvidos e o discurso

do narrador, que evita termos que possam colocar em dúvida o evento sobrenatural (um advérbio de dúvida, como “talvez”, poderia colocar em xeque a geração de sentido) fazem com que também o leitor participe desta falta de perplexidade, uma vez que um possível truque ou blefe está fora de cogitação dentro daquela construção de universo narrativo.

Ao descrever a figura mitológica do velho sábio, a narrativa utiliza termos como “imaterial” e “homem absoluto”. O único ponto de estranhamento está na frase “Disfarçavam o esquisito, mas admitiam-no”, que demonstra a plena aceitação apesar do estranhamento curioso. O monge está presente no texto apenas para acentuar o insólito na narrativa, seu papel é o de afirmar a tradição japonesa na obra com a predominância da espiritualidade, principalmente a permanência dos mortos, dos espíritos em cada coisa.

O sábio, na sua inexpressiva máscara, lhe disse: cuidado com as pessoas ubíquas.

E Itaro, tremendo e já suando, perguntou: venerável senhor, quem são as pessoas ubíquas.

O monge lhe respondeu: os mortos. Itaro san. São os mortos (MÃE, 2016, p. 119).

A princípio, a aparição de fantasmas, seres sobrenaturais, habilidades fantásticas ou outros elementos do insólito na ficção tornam a presença do estranho uma constante no *realismo maravilhoso*. Embora essas características possam subverter conceito de realidade do leitor, elas são incorporadas à realidade da narrativa, uma vez que o *realismo maravilhoso* trata de trabalhá-las retoricamente para substituir o sentimento de medo por algo mais próximo do encantamento, pois passam a fazer parte da realidade proposta. Para Irlemar Chiampi, esse encantamento é

um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres, ou eventos que no fantástico exigem projeção lúdicas de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframeto do leitor (CHIAMPI, 2012, p. 59).

O evento fantástico é destituído de mistério no âmbito da narrativa e não se submete ao deciframento do leitor enquanto fenômeno sobrenatural, uma vez que é aceito como componente daquele universo. Porém, essa aceitação do leitor – e até dos personagens – não significa o apagamento total do sentimento de estranhamento, ou seja, a falta de justificativa do sobrenatural não deixa de ser surpreendente, de certa forma. Neste sentido, Chiampi também cita um “reconhecimento inquietante”, um resgate de algo oculto e coletivo proporcionado pela crença. Esse evento que não nos sobressalta, mas que também não é de todo comum, nos leva a fazer uma aproximação pertinente ao ensaio *O infamiliar [Das Unheimliche]*, de Sigmund Freud. De forma comparativa, é interessante ressaltar que o texto já teve traduções como “O estranho” e “O inquietante familiar” antes de *O infamiliar*, título da edição que utilizamos aqui, o que demonstra a natureza das observações do psicanalista acerca do estranhamento e a percepção dos tradutores.

Para explicar o conceito do infamiliar, que aqui comparamos ao estranho, Freud analisa o conto *O Homem da Areia*, do escritor alemão E. T. A. Hoffman, obra na qual identifica a sensação do que é inquietante e ao mesmo tempo familiar, que tem proximidade com o leitor, sem que essa proximidade seja algo corriqueiro. Um dos pontos destacados por Freud neste conto é a presença de Olímpia, uma mulher que se revela um autômato pelo qual o protagonista se apaixona. A beleza mesclada à artificialidade de um ser não-humano, mas que emula uma mulher, gera o sentimento de estranhamento: o infamiliar. A inquietação é gerada justamente pela imagem familiar e convencional de um ser humano que revela uma natureza artificialmente mecânica. O infamiliar aí se dá tanto para o personagem quanto para o leitor.

Pela definição de Freud, notamos que os elementos geradores do sentimento infamiliar têm proximidade com as características do *realismo maravilhoso*: combinação de real e não-real e um tanto ligada à magia ou fantasia.

Algo que tem um efeito de infamiliar frequente e facilmente alcançado quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado e coisas semelhantes. Aqui se baseia também boa parte da infamiliaridade inerente às práticas mágicas (FREUD, 2021, p. 93).

Se o infamiliar é algo também ligado ao doméstico, ou que já foi familiar, podemos facilmente lembrar a figura do pai de Itaro, que aparece como fantasma.

Além de ser um ente próximo, ainda remonta ao significado primário de família. Por ser alguém conhecido, que agora se apresenta de forma não-humana, o pai está fortemente embasado na tradição japonesa da reverência aos mais velhos e principalmente aos mortos. Essa presença se justifica, uma vez que o *realismo maravilhoso* necessita de uma crença que sustente esse tipo de permanência metafísica. Aqui relembro a frase de Alejo Carpentier, citada anteriormente: “Os que não acreditam em santos não podem curar-se com milagres de santos”. O papel da crença é essencial para que esse tipo de familiar tenha sentido no texto. Assim, Freud, ao falar sobre mortos que ressuscitam e aparecem em seus antigos ambientes, nota que quem “conseguiu se livrar absoluta e definitivamente dessas crenças animistas não experimenta esse tipo de infamiliar” (FREUD, 2021, p. 103).

Em *Homens imprudentemente poéticos*, podemos notar a presença do medo associada à aparição do evento infamiliar, o que não ocorre da mesma forma com o leitor. Já o sentimento do infamiliar é experimentado por ambos. Para o personagem, esse sentimento surge enquanto revelação, relação com medos internos ou com algo de seu passado, mas não como elemento de contradição à sua realidade dentro da narrativa. Já para o leitor, o medo não é uma questão e o infamiliar se manifesta enquanto fruto de construção retórica e estilística do autor, e aqui surge por meio do conflito entre o evento infamiliar e a realidade extradiegética, por mais que o estranho seja aceito no âmbito da narrativa. Temos então como exemplo a reação de Saburo com relação a iminência de um animal sobrenatural que viria a matar sua esposa:

Com todos os medos, sem maior explicação, em algumas noites o oleiro acendia incensos por entre as flores. Caminhava fumegando naquela escuridão, a fazer orações em voz muito baixa, carregando uma lanterna cuidadosamente, que lhe pendia da mão como pequeno sol individual, quase íntimo. (...) Fuyu, à porta da casa, deixava de o ver, amedrontada, ansiosa, suplicando aos mortos para que o cuidassem, para que o ajuizassem, para que lho trouxessem rápido e saudável nem que por consideração a um resto de virtude (MÃE, 2016, p. 25).

O medo explícito de Saburo perante uma criatura desconhecida não é exatamente o mesmo sentimento do leitor, que está interpretando a realidade proposta pelo escritor, mas experimenta o infamiliar do evento insólito – sentimento que também é presente no personagem. Para o leitor, não é o medo o sentimento preponderante numa narrativa que se enquadra no *realismo maravilhoso*, mas um “reconhecimento inquietante”. Assim como Saburo, Itaro também sente um medo

pujante da figura do pai: “E agora tinha medo. Morreria cego e sem ninguém, com um pai derramado no mundo inteiro, a esmagar-lhe os ossos igual ao que ele fizera à cabeça irada do gato”. (MAE, 2016, p. 129). O medo dos personagens é a ligação direta destes eventos sobrenaturais com a morte, pois o insólito é real, outra característica que nos faz perceber a ausência do medo por parte do leitor, que pode simplesmente fechar o livro e interromper a história.

Freud lembra que em uma narrativa na qual o escritor opta por apresentar uma “realidade fingida”, nós, os leitores, somos conduzidos a uma adaptação do próprio juízo à realidade exterior ao livro, o que acaba excluindo o sentimento de infamiliaridade. Por outro lado, quando o escritor apresenta uma narrativa que se propõe como parte da própria realidade – e aqui faço a relação com o *realismo maravilhoso*, que tem essa proposta de comungar com a realidade material –, o infamiliar se apresenta como característica intrínseca.

A coisa é diferente, entretanto, quando o escritor se coloca, aparentemente, no interior da realidade comum. Nesse caso, ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do infamiliar, e tudo aquilo que, na vida, tem efeito infamiliar também o tem na criação literária (FREUD, 2021, p. 109).

Na verdade, expor a conceitualização do infamiliar de Freud é quase como fazer uma complementação dos próprios conceitos do *realismo maravilhoso*.

4. EFEITO RETÓRICO DO BELO E DA VIOLÊNCIA

É possível delimitar e descrever estes efeitos do discurso do *realismo maravilhoso* por meio dos estudos da retórica, destacando os recursos utilizados pelo orador. Para Aristóteles, a clareza é um dos principais elementos da retórica. A forma de trazer o maravilhoso para um contexto real utiliza-se do preceito de “não mostrar claramente que falam com artificialidade, mas sim com naturalidade, pois este último modo resulta persuasivo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 178). Desta maneira, a retórica trabalha com a identificação do leitor acerca das características do real, enquanto se insere o maravilhoso. “É que estes elementos são persuasivos, pois as coisas que os ouvintes conhecem são sinais que permitem o conhecimento das que não se conhecem” (ARISTÓTELES, 2012, p. 226).

No romance *Homens imprudentemente poéticos*, o efeito persuasivo se dá também nos pontos de proximidade com o leitor, ao relacionar a narrativa com características do “mundo real”, como é o caso da localização geográfica ou a citação do palácio de Ninomaru, que de fato existe fora do universo ficcional da obra. Esta proximidade faz parte de alguns dos princípios mais antigos dos estudos da retórica, trazido por Aristóteles, e aqui utilizados por Mãe em seu discurso, como o uso do argumento pelo exemplo, do que é familiar ao público e pode gerar a natureza de evidência. A emulação de emoções como confiança, piedade e outras faz com que a narrativa se aproxime do leitor.

No capítulo **O pai ubíquo**, que já prepara o leitor para o contato com uma figura onipresente, ao narrar a cena do espírito do pai de Itaro o agredindo, o narrador descreve de maneira que o sobrenatural seja plenamente naturalizado, sem reflexões sobre a possível irrealidade ou absurdo do ato. “O corpo intenso do pai, furioso, novamente o agrediu. Itaro levantou-se e quis fugir. O pé do morto forte lhe acertava no rabo. Uma e outra vez, muitas vezes. Enquanto ele corria, nunca o suficiente para que o pé deixasse de o atingir” (MÃE, 2016, p. 125). A presença do espírito também faz parte da cosmogonia xintoísta, o maravilhoso se dá nesta naturalização do metafísico, e Valter Hugo Mãe utiliza essa aceitação a qual sua narrativa se submete para fazer as correspondências entre o espiritual e o palpável. Tal efeito é alcançável devido às técnicas retóricas utilizadas pelo escritor para que narrador e narratário tenham pontos em comum, alcançando a verossimilhança como um dos princípios da boa retórica.

Entre as técnicas retóricas utilizadas na obra, podemos identificar o discurso atrelado à tradição, que evoca contextos históricos como referencial para o texto. Na introdução da *Retórica*, de Aristóteles, temos o tópico “Argumento pelo exemplo”, onde “Incluem-se, neste caso, parábolas, comparações e fábulas. Os exemplos podem ser usados como evidência” (ARISTÓTELES, 2012, p. XXXV). A mitologia cumpre esse papel da aproximação (o mesmo que acontece com a fábula e com a parábola), o que facilita que o leitor encontre as semelhanças entre a narrativa e sua bagagem de conhecimento. O que move os personagens, além da inimizade, é a ligação com a espiritualidade, seja ela relacionada às previsões de Itaro, às preces da menina Matsu ou à falta dos devidos rituais dos vizinhos para os deuses. A aproximação com os

temas do xintoísmo é parte da construção da retoricidade buscada desde o início do romance.

Em uma manifestação artística como a literatura, a narrativa ficcional deve agir de maneira persuasiva com relação ao leitor para que este faça as conexões necessárias da história. É importante que este movimento aconteça para que a leitura desperte as emoções buscadas na composição da obra. Para Aristóteles,

a prova por persuasão é uma espécie de demonstração (pois somos persuadidos sobretudo quando entendemos que algo está demonstrado), que a demonstração retórica é o entimema e que este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão; (...) é próprio de uma mesma faculdade discernir o verdadeiro e o verossímil, já que os homens têm uma inclinação natural para a verdade (ARISTÓTELES, 2012, p. 9).

Os elementos do *realismo maravilhoso* se encaixam justamente neste ponto tão destacado por Aristóteles: a verossimilhança. Ao juntar características da realidade – como a geografia da aldeia, personagens ordinários e situações comuns à forma de vida do Japão Imperial – a elementos fantásticos narrados de forma a serem naturalizados pelos personagens por seu profundo vínculo com a mitologia japonesa, o autor atrela os elementos estéticos a sua técnica narrativa retórica para convencer o leitor da plausibilidade do universo criado no livro.

Podemos recapitular os três gêneros da retórica, segundo Aristóteles: o deliberativo, o judicial e o epidíctico. Nos atentaremos a este último, pois se trata da definição que melhor se aplica ao discurso demonstrativo, ou seja, pode ser usado de maneira mais efetiva com relação à Literatura. É interessante notar que Aristóteles alerta que, para todos esses gêneros, o narrador deve se atentar para o que é possível e impossível em um discurso. Neste caso, lembremos que se trata de uma narrativa do *realismo maravilhoso*, onde se sugere que o impossível dentro do universo seja plenamente aceito pelo narratário. A retórica epidíctica ressalta as virtudes dos personagens, ou seja, aquilo que é mais útil aos outros do que para o próprio personagem, características que fazem parte do belo dentro da obra de arte. No caso de Itaro podemos presumir que a arte é sua grande virtude. Além de ser o sustento de sua família, os leques que ostentam suas pinturas são capazes de enfeitiçar pela ação do belo, “eram instruções de perfeição, lições de como um pássaro devia ser se algum pássaro alguma vez tivesse dúvidas. As imagens de Itaro enterneciam a natureza”

(MÃE, 2016, p. 181). Podemos dizer que a arte também tem a capacidade de imortalizar o artista, que permanece vivo enquanto sua arte gera apreciação. Neste sentido, Aristóteles lembra que o belo, característica do gênero epidíctico, é mais durável enquanto memorável:

Também os que nos seguem depois da morte, os que a honra acompanha, os que são extraordinários, e os que a um só pertencem são mais belos porque mais memoráveis. (...) São belos também os usos característicos de cada povo, e tudo o que em cada um deles é sinal de elogio (ARISTÓTELES, 2012, p. 48).

Além do ofício de oleiro que transforma o barro em “terra adulta”, quase que dotando suas taças feitas do solo com uma distinta sabedoria, Saburo também exercia outra atividade bela, que é cultivar um jardim tão bonito a ponto de pretender amansar a fúria dos deuses, dos bichos e dos homens. “Dizia-se que alguns suicidas se demoviam da morte só por contemplarem tal jardim. Era por provar. Mas pensava-se que à beleza das flores nem só os bichos se amansavam como também as pessoas se diminuía das tristezas” (MÃE, 2016, p. 51). Outro ponto que reforça o gênero epidíctico é o detalhe da intenção do personagem, ou seja, a escolha por realizar tal ação. Não se trata de uma mera obrigação ou simples ofício: a intenção do escritor foi demonstrar que o personagem agiu por opção, o que encaixa a ação como digna de elogio⁶.

É importante enfatizar o gênero epidíctico como ferramenta de engrandecimento linguístico, que auxilia a ornamentação do discurso visando algum tipo de comoção do leitor. No livro *Tratado da Argumentação*, os estudiosos belgas Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca destacam a notoriedade do gênero epidíctico entre os teóricos da retórica, de Aristóteles aos tempos modernos. Além das oratórias em âmbito político ou judiciário, que buscavam aplicar a retórica para envolver o auditório durante seus debates, notava-se a existência dos oradores que não necessariamente estavam diante de um público, como é o caso do escritor. Daí a importância do gênero epidíctico, que atua nas composições artísticas como a literatura, agregando nela a arte de persuadir.

Ao contrário da demonstração de um teorema de geometria, que estabelece de uma vez por todas um vínculo lógico entre verdades especulativas, a

⁶ O elogio aqui tem um caráter que se aproxima da aceitação de algo belo, algo como o oposto de uma ação que gere censura.

argumentação do discurso epidictico se propõe aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais não pairam dúvidas quando considerados isoladamente, mas que, não obstante, poderiam não prevalecer contra outros valores que viessem a entrar em conflito com eles. O orador procura criar uma comunhão em torno de certos valores reconhecidos pelo auditório, valendo-se do conjunto de meios de que a retórica dispõe para amplificar e valorizar (PERELMAN & TYTECA, 2014, p. 56).

Assim, é no gênero epidíctico que o discurso se faz entender por falar “a mesma língua” do o leitor, pois as ideias geralmente se conectam com valores já aceitos, e essa característica, juntamente com a brevidade, a clareza e outros preceitos da retórica. Os autores lembram ainda que “Os discursos epidícticos apelarão com mais facilidade a uma ordem universal, a uma natureza ou a uma divindade que seriam fiadoras dos valores incontestes e que são julgados incontestáveis” (PERELMAN & TYTECA, 2014, p. 57). Quando Valter Hugo Mãe situa sua narrativa no Japão e usa a mitologia como base ontológica para a relação entre os personagens e o ambiente, por exemplo, está fazendo uma conexão com determinados valores comuns que se conectam com uma ideia de universalidade, como a necessidade do vínculo com algo divino presente em grande parte das comunidades do mundo.

Convém destacar um detalhe interessante contido no Livro II da *Retórica* de Aristóteles, quando trata da construção das emoções contidas em um discurso. Ao abordar a amizade e a inimizade, discorre sobre o amor para com pessoas que possuem boas qualidades, citando os semelhantes que se ocupam das mesmas coisas, neste caso o trabalho, “desde que não nos incomodem” (ARISTÓTELES, 2012, p. 97). Aqui Aristóteles menciona o provérbio “oleiro contra oleiro”⁷, que trata de uma rivalidade entre pessoas do mesmo ofício e usa justamente a profissão de oleiro como exemplo para um conflito relacionado à subsistência. Apesar de Itaro não ser oleiro, como é o caso de Saburo, podemos fazer uma aproximação devido ao fato dos dois se ocuparem do artesanato.

5. LAÇOS ENTRE MISTICISMO E TRADIÇÃO

O desenvolvimento do enredo em *Homens imprudentemente poéticos* usa como base diversos elementos da mitologia do Japão. A relação dos personagens

⁷ A menção faz referência ao adágio mencionado por Hesíodo.

com o ambiente – principalmente a natureza – está diretamente ligada às tradições e costumes que fazem parte do imagético-cultural da sociedade japonesa. O próprio monte Fuji, icônico cartão-postal do Japão e que se personifica em uma paisagem constante no horizonte da narrativa, é peça fundamental em diversas lendas do folclore do país. Além disso, árvores centenárias, flores, lagos e animais também são presenças marcantes nesse tipo de história e, não por acaso, são facilmente identificados no livro.

Por se tratar da obra de um autor angolano radicado em Portugal, é interessante notar as referências mais evidentes à “terra do sol nascente” para uma melhor observação da construção desta trama, que tem certo distanciamento da cultura ocidental. Uma dessas referências mais diretas é explicitada logo na epígrafe escolhida por Valter Hugo Mãe: “Chieko descobriu as violetas que floresciam no velho tronco do carvalho. ‘Floriram também este ano’. Com estas palavras foram de encontro da doce Primavera”. O trecho é o primeiro parágrafo do romance *Kyoto*, de Yasunari Kawabata, um dos três escritores japoneses agraciados com o Prêmio Nobel de Literatura.

Chieko, a protagonista, conduz o leitor por diversas andanças onde a personagem demonstra todo seu amor e deslumbre pela natureza, em especial aos cedros e cerejeiras em flor durante a primavera, o que representa quase um ritual obrigatório para ela e para a família. Essa apreciação da natureza juntamente com as visitas aos templos demonstra traços de um costume importante entre as comunidades tradicionais japonesas, inclusive para os jovens: “Para Chieko também chegava a hora de se aprontar para sair. Um compromisso a aguardava: apreciar as cerejeiras” (KAWABATA, 2006, p. 18).

A ligação simbólica com os elementos naturais se dá até quando a mãe adotiva de Chieko diz que a encontrou em Gion, distrito de Quioto onde se realiza um dos maiores festivais do Japão, em uma noite em que floriam as cerejeiras, onde teria sido deixada sob um daqueles pés. A doçura e a cordialidade desta personagem podem ser facilmente encontradas também em Matsu, a irmã cega de Itaro em *Homens imprudentemente poéticos*, assim como seu apreço e ligação poética com a natureza. Quando a criada Kame explicava as características do jardim para Matsu, a menina

respondia que “para os cegos as flores são ainda coisas de ver. Mapeava-as pelos perfumes” (MÃE, 2016, p. 90).

São diversas as outras ligações com o romance de Kawabata, por isso Mãe fez questão de destacá-lo na epígrafe de seu livro, uma vez que é possível notar suas influências na ambientação de *Homens imprudentemente poéticos*. *Kyoto* faz um recorte acerca da antiga capital imperial do Japão, com descrições bucólicas e detalhadas sobre a vida na região no pós-guerra: a variedade de cores e tipos de folhas, a cordialidade (o verbo agradecer, por exemplo, é abundante) nas relações, a variedade de templos e a reverência aos deuses. A aldeia ficcional da narrativa de Valter Hugo Mãe também é situada em Quioto, embora o autor tenha feito uma manobra literária para aproximá-la geograficamente do monte Fuji.

Takichiro, o pai de Chieko, possui pontos de contato com o protagonista Itaro, que por vezes também cumpre uma função paterna com relação a irmã enquanto tutor e provedor da casa. A aproximação se torna ainda mais importante com relação ao trabalho dos dois personagens, fator essencial para o sustento de suas famílias: a arte. Takichiro é um homem dedicado ao desenho desde a juventude, o que viria a ser o seu ofício, com a arte aplicada ao tecido como ornamento de quimonos. Parte de sua jornada passa pela problemática da busca pela inspiração.

Embora a narrativa fantástica não esteja presente em *Kyoto*, a simbiose com as crenças no universo místico japonês é evidente. Em certo ponto Chieko declara que a arte do pai “vem da profundidade das ondas espirituais” (KAWABATA, 2006, p. 56). Itaro, como sabemos, vive dos leques que estampam seus desenhos. A busca pela redenção marca o personagem após seu encontro com o velho monge, um ser com representação metafísica que o aconselha a fazer uma espécie de retiro espiritual no fundo de um poço. De lá, do “ventre do Japão”, Itaro volta transformado e produziria leques ainda mais bonitos. Ambos, Itaro e Takichiro, têm suas artes envoltas pela aura da espiritualidade tão presente no folclore daquele país.

A tradição da cultura japonesa foi observada de perto por Mãe, que esteve na região pessoalmente para colher suas impressões. Em nota, o autor ressalta a sua visita ao país, onde conheceu o último dos velhos artesãos de leques do Japão, um encontro importante para uma aproximação com objetos típicos e histórias orais, que

se demonstra um esforço para uma criação ficcional mais próxima do contexto do país. Em *O livro do chá*, o escritor e estudioso japonês Kakuzo Okakura tece críticas diretas às visões superficiais do ocidente acerca da cultura japonesa, que é retratada com frequência sob o véu de fantasia e estranheza.

Quando o Ocidente compreenderá ou tentará compreender o Oriente? (...) Somos descritos como seres que vivem do perfume do lótus, quando não de ratos e baratas. Ou é fanatismo inútil ou sensualidade abjeta. A espiritualidade indiana tem sido ridicularizada como ignorância, a sobriedade chinesa como estupidez e o patriotismo japonês como resultado do fanatismo. Dizem até que somos menos sensíveis à dor e ao ferimento em decorrência de certo endurecimento de nossa estrutura nervosa! (OKAKURA, 2017, p. 32).

Okakura também destaca as impressões equivocadas sobre o Japão como fruto de traduções inadequadas da vasta literatura japonesa, histórias contadas por viajantes e outras noções reproduzidas pelo Ocidente que não levam em consideração o sentimento e a tradição. O escritor japonês cita Lafcadio Hearn, notável estudioso e divulgador da cultura japonesa no ocidente, que inclusive recebeu cidadania japonesa pelo seu envolvimento com o país (citaremos o autor e sua obra mais adiante), como um bom exemplo de investigador que observa a cultura oriental com profundidade. Daí a importância da visita de Valter Hugo Mãe ao Japão, não apenas para observar e conhecer as características locais, mas como forma de demonstrar respeito e interesse, *in loco*, inclusive por se tratar de um escritor com bases na Europa.

É importante notar a presença do autor na região e a utilização das reais tradições japonesas devido à relação de poder que o Ocidente impôs sobre o Oriente no decorrer dos anos, principalmente a ideia de hegemonia de uma cultura europeia em detrimento das identidades não europeias. É o que destaca o intelectual palestino Edward W. Said em seu livro *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Ele lembra que um autor escreve sob suas próprias circunstâncias:

quando um europeu ou um americano estuda o Oriente, não pode haver negação das principais circunstâncias da sua realidade: ele se aproxima do Oriente primeiro como um europeu ou um americano, em segundo lugar como indivíduo. (...) Significava e significa estar consciente, ainda que obscuramente, de pertencer a uma potência com interesses definidos no Oriente e, mais importante, pertencer a uma parte da terra com uma história definida de envolvimento no Oriente quase desde os tempos de Homero (SAID, 2007, p. 39).

Assim, o envolvimento consciente de Mãe com a tradição real do Japão, além de um estudo antropológico, é também uma intenção de agregar verossimilhança e respeito à cultura daquele povo. Said lembra ainda a importância de observar tais obras como representações da cultura oriental, e não como descrições que representem o real Oriente. Sigamos então com esta ideia de que o Oriente é apenas o ponto de partida para a obra analisada aqui, que leva em conta os aspectos culturais, sociais e políticos para a criação retórica de uma narrativa que se constrói como obra de arte, não exatamente como registro histórico.

Os ecos dos costumes orientais estão por todo o romance, a começar pela reverência à natureza. O nome da cega Matsu, por exemplo, significa “pinheiro”, uma das árvores mais cultivadas (e cultuadas) pelos japoneses, assim como a cerejeira, o bambu e a ameixeira. Célia Sakurai, especialista em história da imigração japonesa no Brasil, explica em seu livro *Os Japoneses* que “O pinheiro está em todos os jardins tradicionais e é uma das plantas preferidas para ser miniaturizada em vasos que decoram o interior das casas” (SAKURAI, 2007, p. 16). O paralelo com Matsu pode ser feito até mesmo com relação à miniaturização da personagem, que é uma eterna criança dentro da narrativa:

O homem mandou que se juntassem as pessoas todas da casa e anunciou o pedido de casamento. Casaria com a menina cega, que era perfeita. Matsu pensou: tão parecida com as mulheres. O homem disse: a mais delicada das mulheres (MÃE, 2016, p. 174).

As cerejeiras, das quais falaremos mais detalhadamente em um capítulo dedicado a elas, são outra marca do Japão tradicional dentro da narrativa. Segundo a JNTO (Organização Nacional de Turismo Japonês) no Brasil, existe um ditado que diz que no início de abril é possível ver mil cerejeiras em todas as direções do Monte Yoshino, localizado em Quioto⁸, por isso o local recebe um antigo ritual de visitação às flores. Algo relacionado à visitação às cerejeiras acontece em *Homens imprudentemente poéticos*, porém os “visitantes” são suicidas e o local não é o Monte Yoshino, mas o monte Fuji:

Contavam alguns que ao centro da floresta havia uma extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua. As árvores eufóricas, diziam assim. Podia ser uma ilusão, coisa da fome e da sede, coisa do cansaço e do medo, coisa

⁸ <https://www.japan.travel/pt/itineraries/the-sakura-trail-mt-yoshino-nara-and-kyoto>

de andar perto da morte e conseguir voltar. Os aldeões pressupunham que um dos rostos da morte seria a extensa terra das cerejeiras em flor (MÃE, 2016, p. 53).

Uma referência ao antigo ditado das mil cerejeiras também surge adaptado na narrativa, o que mostra a intenção do escritor em assimilar a tradição à retórica do texto: “Morriam ou viviam, eram cordiais. Diziam: mil cerejeiras. Eram mil cerejeiras” (MÃE, 2016, p. 54).

Ainda sobre os locais reais e suas representações dentro da ficção, encontramos o lago Biwa. Por ser um dos maiores do Japão, é atração turística e reflete o apreço da comunidade nativa à natureza. “Os japoneses apreciam tanto os lagos que se esmeram em construir lagoas artificiais nos seus jardins. (...) A água é tida como fundamental para dar equilíbrio à paisagem e trazer paz e harmonia às pessoas” (SAKURAI, 2007, p. 31). Um importante capítulo do romance é dedicado à conexão entre Matsu e o lago: **A lenda da cega no Lago Biwa**. Como é um local extenso e icônico na geografia do Japão, o lago – cuja forma se assemelha a um *biwa*, espécie de alaúde japonês – também é terreno fértil para a concepção de mitos assim como o próprio monte Fuji.

Em *O Livro do Travesseiro*, de Sei Shônagon, temos um relato que exemplifica esse apreço da tradição japonesa pela água, em especial os lagos. A autora cita como “comovente” a presença de um local onde se situa um lago, principalmente pelo costume da contemplação dos orientais pelas paisagens naturais, pelas cores das plantas, pelos aromas e pelo clima, daí a tradição de cultivar jardins que reúnam todas essas características. Além da beleza, esse tipo de cenário favorece o olhar contemplativo que beneficia a fluência do pensamento, diretamente ligada à prática da meditação.

Todos os lugares que possuem lagos impressionam, e nos causam comoção, sempre. O que dizer dos lagos congelados das manhãs de inverno? Mais do que o lago que foi diligentemente cuidado, que comovente é aquele que reflete o brilho do luar por entre os verdes espaços das plantas aquáticas! (SHÔNAGON, 2013, p. 530).

O naturalista britânico Richard Gordon Smith passou quase uma década no Japão no fim do século XIX coletando materiais de história natural para o British Museum. Durante esse tempo, teve contato com camponeses, sacerdotes, médicos e

toda sorte de outros membros de comunidades locais, e com eles colheu também uma grande diversidade de narrativas de personagens reais e lendas. As histórias, em formato de contos breves contidas no livro *Clássicos japoneses sobrenaturais*, demonstram a visão de mundo e as crenças dos japoneses. Como citado acima, o lago Biwa e o monte Fuji são localidades fundamentais no imaginário japonês e se relacionam fortemente com suas lendas.

Logo no terceiro capítulo do livro de Gordon Smith, “O fantasma do poço das violetas”, já encontramos semelhanças com elementos presentes na narrativa de Valter Hugo Mãe. A começar pelo título do conto, que traz o fantasma, uma presença metafísica como a representada pelo pai de Itaro; o poço, onde Itaro faz a sua violenta meditação; e as violetas, presentes em vários pontos do livro como fonte de contemplação e também de inspiração para os desenhos de Itaro. Neste conto encontramos ainda uma serva chamada Matsu, mesmo nome da irmã de Itaro. A construção não é a mesma, mas é notável a repetição de detalhes como objetos, costumes, nomes e entidades.

O livro de Gordon Smith traz dois contos relacionados a lendas do lago Biwa, ambas destacando a aura mística do local, seja com a presença de espíritos, templos ou animais fantásticos. Em um desses contos, “Ilha Chikubu, Lago Biwa”, o leitor se depara com uma carpa gigante:

tão imensa que era chamada de ‘A Soberana do lago Biwa’. Diziam que esse peixe devorava cães, gatos e às vezes até pessoas, caso entrassem em águas profundas o bastante para invadir seu espaço. Sua principal morada eram os arredores da ilha Chikubu, na extremidade noroeste do lago (SMITH, 2023, p. 134).

De volta ao livro de Mãe, chegamos a um dos pontos onde o fantástico se manifesta. No capítulo **A lenda da cega do lago Biwa**, ao utilizar o termo “lenda” juntamente com o nome do lago, o escritor indica uma aproximação à mitologia ligada a um local bem conhecido do povo nipônico, como vimos anteriormente, mas também deixa claro o tom lendário da narrativa para quem não conhece a região. O elemento peixe é outro ponto de destaque, porém aqui ele já não tem relação com a morte. Neste capítulo eles interagem com a cega Matsu, que tem o dom de ouvi-los e se comunicar com eles. O lago serve de cenário e tem suas águas adoçadas pelas lágrimas da menina.

A lenda ficava contando que no casamento da cega os peixes celebraram incansáveis. Outras pessoas afirmavam que, por ser a menina cuidadora de palavras, o próprio mundo lhe falava para lhe traduzir a beleza de cada instante. Como se a pequenasse o escuro. Diziam assim, que no dia do seu casamento junto do lago Biwa a cega a pequenara o escuro (MÃE, 2016, p. 175).

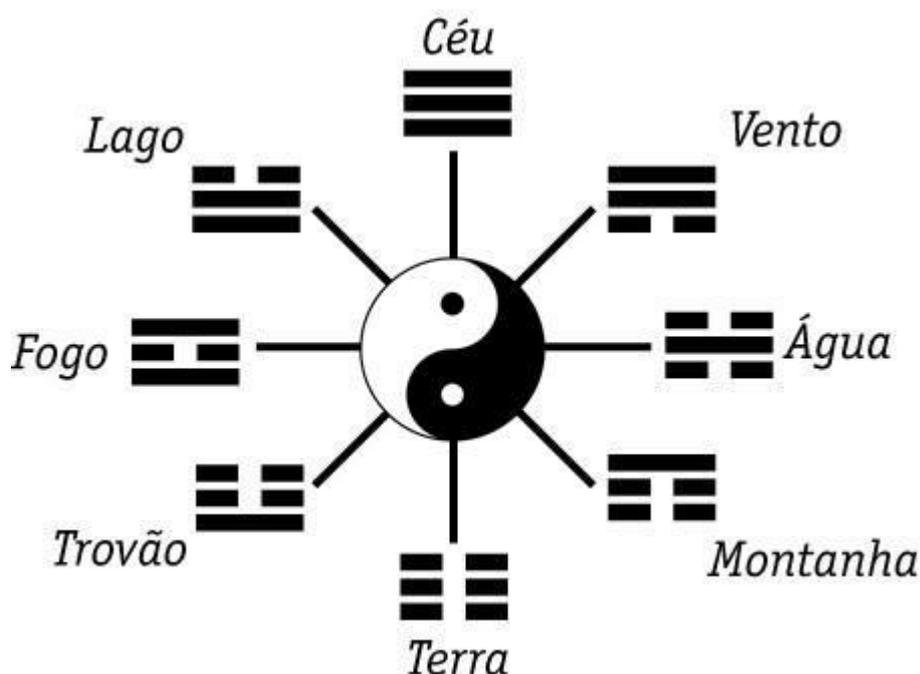
Aqui o autor reforça em sua ficção a relação com os mitos do país, pois não afirma diretamente os fatos ocorridos, mas diz que “a lenda” conta, ou que “diziam”, como uma história oral que é transmitida por gerações, como é comum às várias lendas do Japão.

Por fim, para uma compreensão mais geral sobre o aparecimento das cenas fantásticas, tanto no livro quanto na mitologia nipônica, é importante voltarmos diretamente à lenda da criação japonesa. Foram os deuses que decidiram criar o mundo, tarefa incumbida às jovens divindades Izanagi e Izanami, a quem também eram prometidos os mais belos descendentes após o casamento. “Izanami leva consigo uma espada de ouro (...) quando retira a espada do mar, a espuma que havia se grudado nela escorreu, voltando ao mar, solidificando-se ao atingir a água, formando então a terra” (SAKURAI, 2007, p. 50). Seus primeiros filhos nascem com aspecto monstruoso e são rejeitados, uma vez que o pedido de casamento partiu de Izanami (a mulher), destacando uma visão antiga de costumes, onde esse tipo de iniciativa deveria partir de Izanagi. Assim, os outros filhos do casal são as “ilhas japonesas com seu solo, rochas, montanhas, rios, pinheiros, cerejeiras e seus habitantes, animais e seres humanos”. Notamos então que as características do divino estão em todas as coisas, diferente do que costuma ocorrer na cultura ocidental. Há algo de sagrado em todas essas coisas, uma vez que descendem dos próprios deuses criadores. No romance, detalhes como estes são explicitados na reverência às plantas, como a cerejeira, e à água, pela presença sublime do lago Biwa.

A grande quantidade de menções aos deuses em *Homens imprudentemente poéticos* é outro vínculo à tradição e à mitologia. Ao longo da narrativa são citados deuses relacionados ao amor, à fúria e principalmente à natureza. A eles os personagens constantemente fazem suas reverências e pedidos. É comum que se leia “cada deus”, indicando a diversidade dessas entidades, além de “um deus”, “deus dos gatos”, “deus dos erros”. No xintoísmo, essas divindades são os *kami*, e estão presentes em diversas formas.

Cada clã cultua seus deuses (kami), que o protegem do inimigo e guardam as terras cultivadas. O culto a esses deuses locais e particulares a cada clã é a base da religião xintoísta, cujo alicerce está na veneração dos ancestrais. O xintoísmo primitivo é uma forma de culto animista que rende homenagens às forças da natureza, fazendo oferendas de alimentos ao deus do clã e aos ancestrais familiares. Obviamente também está ligado ao temor e ao respeito às forças naturais, como as erupções vulcânicas, aos terremotos e maremotos (SAKURAI, 2007, p. 60).

O principal conflito da narrativa é o ponto onde podemos fazer uma aproximação com o conceito filosófico chinês do *yin-yang*, cujos princípios estão nas bases do taoísmo. Vale lembrar que o taoísmo faz parte do pensamento que influenciou o xintoísmo japonês. Uma dessas influências pode estar no fato das divindades japonesas não serem o reflexo do bem ou do mal, diferente da tradição cristã onde deus é símbolo de um bem maior. Inclusive, no mito da criação japonesa, um dos filhos do casal Izanagi e Izanami, o deus do fogo, mata a própria mãe com uma queimadura durante o parto, o que demonstra que deuses também são mortais. Sobre o *yin-yang*, temos o conceito de forças ambivalentes, presentes em tudo – como o caso dos *kamis* japoneses –, com representações opostas, mas que se completam como céu e terra, fogo e água. O resultado destas duas forças é o equilíbrio.



9

⁹ <https://www.ibrachina.com.br/yin-yang-forças-opostas-que-se-complementam>

A mesma lógica do *yin-yang* pode ser aplicada aos dois personagens principais do romance: Itaro, racional e pragmático, e Saburo, emotivo e impulsivo. Ao mesmo tempo em que o desejo de vingança desperta a maldade em sua forma mais primitiva em ambos os personagens, a busca pela prudência e pela humanidade os traz de volta ao centro do pêndulo que oscila entre esses dois sentimentos. Como as duas forças do *yin-yang*, essa relação pendular de Itaro e Saburo sustenta a imprudência poética que os mantém vivos num ambiente dominado pela morte. Essa circularidade que compartilha bem e mal se faz completa quando, no auge do arco narrativo de ambos os personagens, há uma troca de perspectivas e de visão de mundo, uma inversão do confronto interno de cada um.

Itaro matava animais para prever o futuro, furava o quimono da falecida esposa de Saburo como forma de açoitar o sentimento do outro. “Feria-o num golpe mínimo, apenas uma certa incisão por onde coubesse um dedo. (...) Era-lhe irresistível manter na sua posse o que Saburo tanto desejaria reaver. Tinha um refém” (MÃE, 2016, p. 108). Saburo enfeitava o jardim para amansar deuses e feras e cultivava o quimono da esposa como planta, esperançoso por seu retorno. Em certo ponto Itaro percebe que afrontava os deuses e se recolhe à meditação no poço, como prece pelo perdão de seus erros. Saburo, movido pela fúria, apedreja o outro que enfim personifica uma vulnerabilidade antes ausente, como se as pedras fossem também um sabre capaz de cortar. “Havia alguém lá em cima. O artesão olhava e, sem entender imediatamente, outra pedra correu por si, a bater-lhe no ombro rudemente. Itaro gritou: quem é. E Saburo respondeu: o teu fiel inimigo” (MÃE, 2016, p. 149). Essa inversão é outro ponto da imprudência poética, mesclada ao universo da mitologia.

Embora justamente o desequilíbrio seja a origem do comportamento imprudente dos personagens, com suas deficiências e excessos – assim como observamos no pensamento de Aristóteles sobre a mediania –, podemos notar o sentimento de que esse desequilíbrio é compensado quando observamos a obra como um todo. Em outras palavras, a instabilidade de Itaro e Saburo, no fim das contas, sugere o *yin-yang*, uma certa harmonia em meio à convivência caótica, o que traz de volta a circularidade que mantém o amor e o ódio sempre em movimento, cruzando deficiência e excesso. Ou seja, a mediania destacada por Aristóteles como uma virtude do bom homem é encontrada também na relação entre os protagonistas,

que é a base do romance. Neste ponto cabe uma aproximação com uma das metáforas favoritas de Lao-tsé, o filósofo chinês que fundou o taoísmo. Ele ressalta que é no vácuo onde se encontra a verdadeira essência do homem, e podemos ler esse vácuo como o ponto de equilíbrio, o meio, como explica Okakura:

A realidade de um aposento, por exemplo, se encontra num espaço vazio circundado por teto e paredes, não no teto e nas paredes em si. A utilidade de um jarro de água está no vazio onde a água pode ser posta, não na forma do jarro ou no material de que ele é feito. O vácuo é todo poderoso porque tudo contém. Só no vácuo o movimento é possível. Aquele que fizer de si um vácuo, no qual outros possam entrar livremente, se tornará dono de todas as situações (OKAKURA, 2017, p. 60).

No capítulo **A imprudência poética**, a cegueira de Itaro pode ser percebida como essa forma de fazer de si um vácuo, uma forma de ver o mundo de maneira mais ampla, já que os cegos se imaterializavam e “ficavam extensos”. Saburo, ao ver o vizinho vulnerável, desdentado e miserável como ele próprio, sorriu sem ódio, o que também parece mostrar o vácuo em si. Por fim, é um poema lembrado por Saburo que adia a morte pela vingança, o poema encontra a imprudência e mostra o caminho da mediania, ou do vácuo.

6. O ECO DOS CLÁSSICOS

Como define Italo Calvino, no livro *Por que ler os clássicos*, são clássicas as obras que possuem grande significado durante séculos ou têm personagens que se reencarnam até os dias de hoje. Porém, Calvino também destaca que não se trata apenas de livros antigos, dos primórdios do romance, mas também pode ser considerado clássico “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11), ou que “o 'seu' clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele”(CALVINO, 1993, p. 13).

A título de comparação com obras consideradas clássicas, podemos traçar paralelos entre os acontecimentos maravilhosos de *Homens imprudentemente poéticos* e notáveis romances latino-americanos como *Cem anos de Solidão*, de

Gabriel García Márquez, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo (como veremos adiante), além das histórias contadas desde os tempos do Japão antigo.

Os reflexos de obras clássicas podem ser observados em textos cronologicamente ainda mais distantes. Luciano de Samósata, escritor sírio helenizado cuja data de nascimento é incerta – possivelmente entre 120 e 125 d.C. – , se apropriava de mitos gregos e fatos históricos para compor seus escritos ficcionais. Neste momento inicia-se um olhar sobre os primeiros gêneros literários, em especial o da fantasia. Aqui iremos nos ater às narrativas luciânicas referentes ao gênero que viria a se tornar o fantástico que conhecemos hoje, e que têm relações circunstanciais com o *realismo maravilhoso*, uma vez que o maravilhoso na literatura “se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (o fantástico, o realista)” (CHIAMPI, 2015, p. 43).

O semioticista russo Iuri Lotman frisa que, quando um escritor opta por um gênero ou uma tendência artística em sua obra, reflete também a opção de linguagem e estilo pelos quais ele pretende transmitir sua narrativa ao leitor. “Esta linguagem insere-se na complexa hierarquia das linguagens árticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo ou de uma determinada humanidade” (LOTMAN, 1978, p. 50). Assim, por mais que a obra seja um experimento ou uma inovação, o artista traz em sua bagagem as referências de seu tempo que, por sua vez, são influenciadas por gerações anteriores de artistas. Segundo Lotman, isso acontece porque a arte verbal se baseia na linguagem natural para transformá-la e lhe dar significados que fazem sentido ao leitor. Assim, qualquer obra precisaria dessa linguagem que conversa com a tradição e tenha códigos em comum entre escritor e leitor. “Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu carácter inovador deixa de ser percebido” (LOTMAN, 1978, p. 57).

Luciano, enquanto sofista, se empenha em criar peças fantásticas, que vão da aventura ao extraordinário, ao gosto do público. Destacaremos uma dessas obras, *Das Narrativas Verdadeiras*¹⁰, pelo seu caráter clássico e constitutivo de todo um gênero literário. Algumas passagens da obra de Luciano ressoam em García Márquez e em Juan Rulfo, que são os romances aqui citados, mas também têm seus ecos

¹⁰ Segundo Jacyntho. L. Brandão (1997, apud SANO, 2008, p. 49), a obra é comumente traduzida como *Histórias Verdadeiras*, mas, *Das Narrativas Verdadeiras*, o que amplifica o escopo do sentido deste título.

diretamente em Valter Hugo Mãe. Por isso, vale destacar outra definição de Calvino sobre as obras clássicas e que justificam a escolha desta obra:

Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (CALVINO, 1993, p. 11).

Em *Das Narrativas Verdadeiras*, a aventura começa no oceano, com uma tripulação movida pela curiosidade de saber onde seria o fim do mar e as criaturas que vivem neste lugar. Trechos que flertam com o irreal, como uma das batalhas incríveis que acontecem no céu, em que, após a derrota do batalhão inimigo, o sangue dos feridos fluía sobre as nuvens e gotejava na terra, tem semelhanças com a garoa de flores após a morte de José Arcádio Buendía em *Cem anos de solidão*:

Tantas flores caíram do céu, que as ruas amanheceram atapetadas por uma colcha compacta, foi preciso abri-las de novo com pás e ancinhos para que o cortejo pudesse passar (GARCÍA MÁRQUEZ, 2015, p.155).

As criaturas de Luciano, como a forma híbrida das mulheres-planta ou das mulheres perna-de-mula, os homens com cara de cães sobre glandes aladas e as aves feitas de verduras também se assemelham a criaturas da obra de García Márquez, como o monstro que surge em Macondo, com partes humanas e cotocos de asas de anjo e pranto de bezerro, e os animais do bordel zoológico (jacarés cevados como leitões, serpentes de doze guizos).

No Primeiro Livro da obra *Das Narrativas Verdadeiras*, de Luciano, também podemos notar similaridades com *Homens Imprudentemente poéticos*:

(...) também observei outra coisa admirável na residência real. Um enorme espelho jaz acima de um poço não muito profundo. Sempre que alguém desce até o poço, ouve todos os que estão a falar entre nós, na terra; se olha para o espelho, vê todas as cidades, todos os povos tal como se estivesse diante deles (SANO, 2008, p. 15)¹¹.

Luciano descreve um poço com características mágicas, o que também ocorre na obra de Valter Hugo Mãe. O maior capítulo do livro de Mãe é intitulado **A Lenda do**

¹¹ Trecho traduzido por Lucia Sano, em sua dissertação de mestrado para obtenção de título de mestre na Universidade de São Paulo.

poço. O artesão Itaro faz uma espécie de retiro dentro de um poço ao seguir o conselho de um monge (também com características sobrenaturais) para livrar-se do assombro do pai. Lá, dentro da terra, Itaro aguça seus sentidos de percepção sobre o mundo, de modo semelhante ao descrito por Luciano e a amplitude sensorial e fantástica proporcionada pelo poço na corte do rei.

Itaro se confronta com os fantasmas de sua própria interioridade dentro da terra, no que Mãe chama de “ventre puro do Japão”. Após sete dias e sete noites Itaro “saíra do poço tão imprudente quanto mágico” (MÃE, 2016, p. 184), pois seus leques artesanais agora possuíam uma arte maravilhosa aos olhos dos que antes não o compravam, o que o condenava à miséria.

A presença de poços nas comunidades japonesas mais antigas facilita o surgimento de versões de mitos populares que trazem diversas histórias relacionadas a esses buracos na terra – algumas envolvendo fantasmas e morte. Entre as histórias tradicionais do folclore japonês podemos encontrar também a fábula de Urushima Taro que, após salvar uma tartaruga, é convidado por ela para conhecer o paraíso no fundo do mar. Nesse ínterim Urushima se depara com peixes falantes¹².

Já em *Diálogos dos Mortos*, outro clássico de Luciano de Samósata, nota-se a presença da intertextualidade nas narrativas das três obras referenciadas acima. Neste livro, Luciano segue com os toques de humor e sátira. É a voz dos mortos que ganha destaque neste texto, que utiliza personagens da cultura grega para fazer suas releituras e entreter o leitor.

Personagens mortos – ou seus espíritos – são uma constante nos livros de García Márquez e Juan Rulfo. Outro ponto em que as obras convergem é a exposição e o contraste entre ricos e pobres, o que traz à tona também a crítica de cunho social sobre a desigualdade, na medida em que demonstra com a fragilidade dos poderosos diante da morte depois de uma vida de avareza na obra luciânica; em García Márquez, com a manutenção da família Buendía em um cenário repleto de pobreza; no romance de Rulfo, com as ruínas de uma Comala explorada até as últimas consequências; e

¹² <https://www.coisasdojapao.com/2019/03/folclore-japones-conheca-a-lenda-de-urashima-taro/>

no livro de Mãe, com a aldeia paupérrima, com o personagem que se coloca em situação de mendicância.

No tocante aos mortos, este livro de Luciano domina como modelo essa característica que podemos notar em *Pedro Páramo*, onde o todo o cenário é palco para diálogos dos falecidos. Um exemplo dessa semelhança pode ser facilmente notado no Diálogo XIII, entre Diógenes e Alexandre, de *Diálogos dos Mortos*:

Diógenes – O que é isto, Alexandre? Tu também estás morto, como todos nós?!

Alexandre – É o que estás vendo, Diógenes. Não seria de estranhar que, sendo eu um humano, tenha morrido.

Diógenes – Então Amon estava mentindo quando afirmava que tu eras filho dele? Na verdade, tu eras filho de Filipe, não é?

Alexandre – De Filipe, é claro; pois, se eu fosse filho de Amon, não teria morrido! (LUCIANO, 1996, p. 115)

De modo similar, os personagens em *Pedro Páramo* também conversam mesmo após a morte e, em diversas ocasiões, demonstram esta mesma dúvida sobre a condição de vida ou morte, conduzindo a narrativa de maneira a criar um ambiente que flerta com o onírico, onde os personagens compreendem aos poucos que a morte faz parte da realidade em que se encontram. Juan Preciado percebe, no meio de um diálogo sobre a morte de sua mãe, que Damiana Cisneros também já não está mais viva:

– Morreu. Achei que a senhora tinha ficado sabendo.

– E por que eu haveria de saber? Faz muitos anos que não sei de nada.

– E então como é que a senhora deu comigo?

– ...

– A senhora está viva, dona Damiana? Diga, Damiana!

E de repente me encontrei sozinho naquelas ruas vazias (RULFO, 2019, p. 54).

Outros ecos de pensamentos clássicos gregos podem ser identificados em *Homens Imprudentemente poéticos*. O desenrolar da história traz em seu cerne a convivência entre os dois artesãos. Esta classe de trabalhadores é bem delimitada na visão política de Platão, onde os artesãos são cidadãos fundamentais para manter o princípio do Bem, percebidos como parte essencial da classe de produtores de uma cidade. Mais uma passagem comparável é notada já no fim do livro de Mãe, quando Itaro, ao furar os próprios olhos, faz uma aproximação a *Édipo rei*, de Sófocles. Ambos os atos são uma consequência, um castigo, uma maneira de olhar de outra forma – como a *mirabilia*, que ressalta o *mirar* de forma introspectiva e origina o termo

“maravilhoso” no caso de Itaro. Para ele, além de uma forma de castigar-se com a dor e a perda da visão e de se tornar cego como a irmã, seria uma forma de sublevar-se, pois “Os cegos imaterializavam-se. Ficavam extensos. Somavam ao total do Japão” (MÃE, 2016, p. 204).

O livro de García Márquez apresenta a aldeia ficcional Macondo, baseada em Aracataca, cidade do interior colombiano onde o autor viveu sua infância. Uma localização cheia de mistérios e que também se constitui quase como uma personagem em sua obra. Devido ao viés político da obra, Macondo chega a ser um retrato do subdesenvolvimento e dos conflitos políticos em cidades latino-americanas. Algo similar acontece no livro de Rulfo, onde a cidade de Comala se torna palco da busca de Juan Preciado por seu pai, e que acaba descobrindo que todos estão mortos – inclusive ele. O romance cita brevemente Pancho Villa, uma referência à época da Revolução Mexicana.

Ao mesmo modo Valter Hugo Mãe cria sua aldeia ficcional – envolta nas referências que buscou em sua visita ao Japão – no sopé do monte Fuji, próximo à Floresta dos Suicidas, local em que teve contato com as evidências deixadas pelos cidadãos que buscam o local para cometer suicídio, e sentiu-se no dever de incorporar isso à narrativa, o que agregou ainda mais significado à aura dos acontecimentos. A narrativa não é situada em uma época específica, porém as características rurais e até miseráveis apontam para um Japão antigo ou imperial e seus personagens sofrem as consequências políticas do abandono e da fome.

Em ambas as obras há a presença de fantasmas: Prudêncio Aguillar que segue perseguindo José Arcádio em *Cem Anos de Solidão*, os inúmeros mortos que conversam e guiam Juan Preciado em *Pedro Páramo*. No romance de Mãe, além do fantasma do pai que o agride antes de se dissipar, existem menções sobre espíritos e deuses em diversas partes do livro. Essa característica tem suas raízes na influência do xintoísmo, marcado pela reverência a entidades (*kamis*), que se assemelham a divindades presentes nos seres, nos objetos, nos lugares etc.

E ela sentia as pedras que pisavam e pedia ajuda ao deus das pedras, e sentia as ervas e pedia ajuda ao deus das plantas, e escutava os pássaros e pedia ajuda ao deus dos pássaros, sentia a frescura aumentando pelo declínio do sol e pedia ajuda ao deus do sol. Dizia: cada deus nos ajude. O homem sorria (MÃE, 2016, p. 171).

Nota-se, nas obras identificadas com o *realismo maravilhoso*, que a presença do feérico, do insólito, do metafísico ou do sobrenatural não causam no leitor sensações como medo ou repulsa, mais presentes na literatura fantástica, mas efeitos de “admiração, surpresa, espanto ou arrebatamento” (CHIAMPI, 2015, p. 49).

Matsu, a irmã cega de Itaro, disse que escutava os peixes, o que era tido como real. “Os peixes lhe perguntavam: e o teu irmão. Ela respondia: é um samurai” (MÃE, 2016, p. 174). E o lago onde Matsu conversava com os peixes tornava-se tão mais rico que diminuía a fome da região. Outro ponto onde *Homens imprudentemente poéticos* se assemelha a *Cem anos de solidão*. No romance de García Márquez, os animais de Aureliano Segundo e Petra Cotes se multiplicavam numa fertilidade mágica, provendo abundância para a família.

7. ALEGORIA COMO CHAVE DE INTERPRETAÇÃO DE MUNDO

Guiado por um mergulho profundo na estética e na mística japonesa, a retórica de Valter Hugo Mãe pode fazer com que o leitor ocidental atravesse *Homens imprudentemente poéticos* por meio de um emaranhado de metáforas que compõem um todo alegórico. A interação entre os personagens e o ambiente que os cerca vai além da construção diegética e se desdobra em forma de alegorias da própria civilização – não apenas a oriental.

Para dar o primeiro passo em direção aos conceitos alegóricos apresentados no romance, devemos primeiro situar a Literatura enquanto obra de arte. O filósofo alemão Martin Heidegger, no ensaio *A origem da obra de arte*, enxerga a obra como coisa fabricada que não diz exatamente o que a simples coisa é, mas algo diferente. “A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro” (HEIDEGGER, 2019, p. 12). Partindo desse ponto, podemos entender a obra literária como um universo de sentidos que extrapola as letras e dá ao leitor, por meio da linguagem, o conteúdo para uma interpretação de sentidos que fazem referência ao seu próprio universo, o

que se relaciona com elementos extratextuais, sejam eles sociais, culturais ou históricos.

Ao longo deste capítulo poderemos observar a constância das metáforas enquanto ferramenta retórica do texto, como a pequena vila que se abre como as demais comunidades pobres pelo mundo; o equilíbrio fugaz das relações interpessoais dos personagens – que evoca os diversos conflitos advindos de relações políticas entre a humanidade; a ambiência e a presença do insólito, que retomam a relação entre o mito e o autoconhecimento de origem oriental, e outras características que fazem a obra de arte se desdobrar em possibilidades interpretativas.

Em seu livro *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, João Adolfo Hansen aponta que a alegoria “diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 2006, p. 7), ou seja, trata-se de um mecanismo retórico do discurso manejado intencionalmente pelo autor, para que o leitor o complemente a partir da interpretação e novos significados.

Pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as ocasiões em que o discurso pode ser ornamentado. As regras fornecem *lugares-comuns* – *topoi* (grego) ou *loci* (latim) – e vocabulário para substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático (Hansen, 2006, p. 9).

Nesse sentido retomamos um dos princípios básicos da retórica, que é a verossimilhança. O romance *Homens imprudentemente poéticos* seria, então, uma narrativa ornamentada do princípio ao fim, e em sua poética demonstra essa ornamentação enquanto estabelece correlações com o universo do leitor. Por meio da alegoria podemos produzir a significação figurada que transmite maior clareza pelo texto. De acordo com Hansen, a interpretação do receptor do discurso alegórico é, de certa forma, prevista pelo autor. Esta ornamentação possibilita a apreciação do texto por meio de conexões que transmitem uma ideia mais clara do que está sendo exposto.

Se lembrarmos de algumas das principais convenções retóricas clássicas, destacadas por Quintiliano¹³, como a retórica que é geradora de persuasão (Córax e Tísias, Górgias e Platão), que é capaz de revelar as formas de persuadir em um certo

¹³ ARISTÓTELES, 2012, p. XVIII.

assunto (Aristóteles), a faculdade de falar bem sobre assuntos públicos (Hermágoras) e a ciência de bem falar (Quintiliano), fica evidente o papel da alegoria enquanto ferramenta que atribui clareza à criação poética. No fim, trata-se de dar mais ferramentas para que o receptor acesse as emoções que o autor inseriu no discurso, o que tem ainda mais importância em um texto que se relaciona com o maravilhoso e necessita de vínculos com a verossimilhança.

Antes mesmo de destacar as metáforas contidas nos capítulos, nos atentemos à divisão do livro, feita em quatro partes. **A origem do sol**, que traz a maior quantidade de capítulos e apresenta os vários personagens, com importante evidência das palavras “origem” e “sol”. Ambos os termos podem ser lidos como algo relacionado ao nascimento: o primeiro por ser o próprio começo e o segundo por se relacionar com a “terra do sol nascente”, expressão pela qual também é denominado o próprio Japão. É neste princípio que conhecemos o oriente contido na obra, e junto com esse descortinamento do solo japonês e de suas tradições nascem os principais personagens da narrativa. Morte, fome e cosmogonia mítica são apresentadas ao leitor.

A segunda parte, **O homem interior a todos os homens**, demonstra a intenção do caráter alegorizante proposto pelo escritor, isto é, a relação do significado do texto com um sentido de humanidade comum a todos os homens. Ao vincular um homem a todos os outros é criada uma relação de universalidade, principalmente ao abordar os sentimentos de amor ou inimizade, as funções de trabalho, as preces e a arte, todos intrínsecos à própria natureza humana.

A parte seguinte, **A fúria de cada deus**, é a menor do romance. Nela o leitor tem contato profundo com o arco narrativo de Matsu, que diz respeito à relação da personagem com o maravilhoso. Além do título, que evoca a típica diversidade do politeísmo contida nos costumes do xintoísmo e suas diversas relações com a terra e com os personagens, os três capítulos discorrem sobre a transformação da jovem em mulher, em sua transição de solteira para casada, que pode ser lido também como um rito de passagem comum às mulheres em outras culturas.

Já na última parte, denominada **A síndrome de Itaro**, temos uma personificação, uma vez que aqui se desenvolvem as consequências da busca do protagonista por alguma espécie de redenção. A fúria e o desejo de vingança são

postos à prova, a busca pelo perdão – tanto dos deuses quanto dos pares, cada aspecto da jornada de Itaro remete a conflitos humanos possíveis. Se observarmos a síndrome como um sintoma relacionado ao quadro de alguma doença, condição passível de acontecer com qualquer pessoa (que não é o caso do personagem), mas também como sinais que desembocam em alguma apreensão no sentido figurado, podemos compreender que a palavra pode ser lida como indicativa de um impasse de Itaro na sua busca pela redenção. O fato de tal redenção não ser atingida em sua plenitude também abre margens para observar a sua busca como síndrome. Com efeito, essa construção que “diz *b* para significar *a*”, que conduz o receptor para uma interpretação que não seja estritamente literal, é o uso da arte narrativa que acrescenta os sentidos dentro da alegoria. Por este motivo Hansen diz que “a alegoria pode facilitar a expressão, como pensaram os retores antigos: segundo eles, concretiza abstrações, tornando-as mais ‘fáceis’, e, ao mesmo tempo, indica o próprio procedimento, impedindo que o leitor seja literal” (HANSEN, 2006, p. 37).

7.1. METÁFORA E A PONTE PARA A NARRATIVA ALEGÓRICA

Em seu *Guia prático de análise literária*, Massaud Moisés aponta a metáfora como uma palavra-chave cercada de outras palavras que possibilitam a extensão de seu sentido, que deve ser buscado a partir do próprio poema e vai além de uma pura significação lógica. Dentro do texto poético, estas palavras-chave “sempre estarão rodeadas de outras palavras, que lhes são subordinadas e lhes constituem o prolongamento ou amplificação” (MOISÉS, [s.d.], p. 41). Ou seja, o poema – neste caso, o romance – seria composto por um conjunto de metáforas, que se utiliza da linguagem e da construção retórica para estruturar um todo.

De início é salutar traçar um paralelo entre metáfora e alegoria, de maneira que possamos compreender como a primeira constitui a base para a segunda. Na parte do vocabulário crítico do livro *A Alegoria*, de Flávio Kothe, encontramos a definição de metáfora como a substituição por meio da semelhança que abre o leque da significação, que pode se mostrar mais densa que a própria palavra escrita: “O *tertium comparationis* justifica a ‘substituição’ mostrando-a como mais apropriada do que o termo ‘próprio’. É uma forma abreviada de comparação” (KOTHE, 1986, p. 91).

Já a alegoria seria a

representação concreta de uma ideia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança (KOTHE, 1986, p. 91).

Tais acepções dialogam diretamente com um texto que “diz *b* para significar *a*”, como lembra de João Adolfo Hansen, no tocante a esse significado que passa pela figura de linguagem e sugere outro tipo de leitura interpretativa. A alegoria seria, então, a expressão de uma ideia que se utiliza dessas metáforas com certa continuidade, cujo objetivo é transformar o sentido figurado em algo diferente do sentido literal contido na narrativa, embora o texto literal também dê sustentação à mensagem.

O romance *Homens imprudentemente poéticos* nos oferece vários pontos que demonstram o caráter alegorizante da narrativa. A contar pelo título da obra, onde “homens” também é uma palavra que pode ser lida como referência à humanidade, ao homem no mundo. Valter Hugo Mãe faz algo parecido em seu livro *O filho de mil homens*, no qual o conceito de ser filho de mil homens pode ser aplicado aos personagens ou a todos nós:

O Crisóstomo disse ao Camilo: todos nascemos filhos de mil pais e de mais mil mães, e a solidão é sobretudo a incapacidade de ver qualquer pessoa como nos pertencendo, para que nos pertença de verdade e se gere um cuidado mútuo. Como se os nossos mil pais e mais as nossas mil mães coincidissem em parte, como se fôssemos por aí irmãos, irmãos uns dos outros (MÃE, 2016, posição 2187).

Já a imprudência poética, envolve o sentimento de civilidade e o amor demonstrado pelos personagens apesar do ambiente hostil causado pela miséria e pela inimizade. Porém, a ideia de humanidade se sobrepõe a Itaro e Saburo e abre a possibilidade para a reflexão acerca de um significado que abrange todos os homens. O texto faz essa aproximação de similaridade ao generalizar o homem como a humanidade e traz a imprudência como uma possível característica, ou seja, se faz verossímil pela relação com o real. No entanto, ao se dizer “imprudência poética” podemos ver o título em um estado de metáfora, que se vincula ao uso figurativo da linguagem. Ao qualificar a imprudência como poética é dado um significado que só

pode ser interpretado dentro da narrativa, uma vez que a imprudência poética só se revela por meio da relação perigosa entre Itaro e Saburo, que se equilibra entre vida e morte em decorrência da cordialidade tipicamente oriental, do apreço à arte (como artesanato e poesia), do senso de comunidade e do respeito às tradições. O crítico literário belga Paul de Man, no livro *Alegorias da Leitura*, diz que metáfora tem seu próprio significado referencial apenas nos limites do texto, e para isso utiliza a *Ilíada* de Homero como exemplo:

a metáfora que conota a coragem de Aquiles chamando-o de leão é correta dentro da tradição textual da *Ilíada*, porque se refere a um personagem numa ficção cuja função é corresponder à implicação referencial da metáfora. Assim que abandonamos o texto, ela se torna aberratória – se, por exemplo, alguém chama seu filho de Aquiles na esperança de que isso o transforme em um herói (DE MAN, 1996, p. 252).

Podemos então ler o título *Homens imprudentemente poéticos* como uma metáfora das contradições inerentes à humanidade, apesar desse ruído (a aberração citada por Paul de Man) que quebra um pouco a proximidade com o extratextual por ser algo vinculado à diegese, mas que pela interpretação do narratário pode se manter verossímil enquanto alegoria. A imprudência, tanto literal quanto figurada, é lida como contradição, enquanto o complemento “poética” insere o caráter estritamente metafórico e confere um sentido mais amplo, que extrapola o texto. Observa-se também que a palavra “poética” acrescenta um potencial retórico ao título do romance – que poderia se chamar apenas *Homens imprudentes*, em sentido literal. O complemento adiciona uma camada metafórica, e aqui podemos retomar o conceito de metáforas como palavras-chave que orbitam o texto para dar corpo à alegoria da ideia principal.

De forma similar, podemos aproximar o sentido de “homens” do conceito de sinédoque: o autor utiliza como metáfora apenas uma parte (homens), que faz referência um todo (humanidade). O termo permite que o leitor direcione sua atenção aos personagens da obra, mas também abre suas possibilidades hermenêuticas, onde o receptor adiciona significados e elementos abstratos de acordo com a própria leitura. Hansen utiliza como exemplo a frase “Cem velas navegam no mar”, sendo “velas” uma sinédoque da nave que navega, ou seja, uma parte pelo todo. Assim, a sinédoque é obtida quando “a partir de um conjunto maior tem a extensão de seu campo nocional diminuída ou mesmo apagada” (HANSEN, 2006, p. 36).

A cegueira é um ponto importante para a demonstração da alegoria no livro. Matsu, a irmã que nascera cega, tem na falta de visão um importante componente para seu entendimento de mundo. O fato de não enxergar faz com que a personagem seja mais imaginativa e tenha suas preces aperfeiçoadas, uma certa liberdade à imensidão das coisas. Ao mesmo tempo em que o narrador nos mostra que Itaro percebe a cegueira como um “poço constrangedor em que habitavam os destituídos de ver”, Matsu revela-se astuta com o toque e com as palavras, ao ponto de contribuir para o trabalho do irmão artesão:

A própria Matsu lhes corria os dedos e repetia o ensinamento do pai: seda vertical. Pensava nas canas de bambu como belíssimas. Fazia apenas aquela quietude e a conversa, mas levava a ideia de ajudar o irmão. Tornava-se cuidadosa e muito atenta (MÃE, 2016, p. 65).

Ao mesmo tempo em que é demonstrado o compadecimento dos personagens pela condição da personagem cega, também se enuncia uma série de contrapontos a fim de explicitar as características notáveis de Matsu, o que favorece a construção de um arco narrativo que não a inferioriza em todos os aspectos. Entretanto, sua deficiência visual segue, ao menos para os outros personagens, como geradora de compaixão e até desdém. É notável o tom de menosprezo quando Itaro negocia entregar Matsu para o comerciante, com quem ela viria a se casar:

Quando o artesão regressou, confirmou que enviara notícia ao comerciante que muito lhe pedira o cuidado da cega. Para que lhe serve uma cega, perguntara Itaro da primeira vez. Para que sorria sem saber de o quê, respondera o homem. Tenho negócios caros e casa grande, fiéis criados e muito respeito, posso usar o rosto enclausurado de uma jovem por melhor companhia.

Dizia rosto enclausurado para explicar que a cegueira era uma forma de prisão (MÃE, 2016, p. 73).

No decorrer da leitura podemos perceber a mudança produzida sensivelmente pelo autor na construção retórica da ideia da cegueira, que parte da escassez de um sentido tão importante como a visão e vai em direção a uma complementação de outros sentidos – que acaba por se sobrepor à falta do primeiro. A escuridão perde gradualmente seu caráter de invalidez, prisão e abandono, figura como um espaço sem tempo – quase como um mal necessário – para se tornar, enfim, uma alegoria da visão mais ampla do mundo.

Os cegos imaterializavam-se. Ficavam extensos. Somavam ao total do Japão, indistintos entre as evidências, como sabedorias aprofundando ou seres que viam pela boca. Diziam, e o que diziam era outro tipo de olhar. O artesão ponderou que, afinal, algumas pessoas chegavam para lá do esticado dos braços, do esticado das pernas. Eram pessoas sem tamanho. A escuridão levava os tamanhos (MÃE, 2016, p. 204).

Apesar da oposição semântica de ver/não ver, é possível constatar, por meio da interpretação metafórica, a concepção do significado da cegueira como criadora de um olhar introspectivo do mundo. A metáfora do cego que vê é possível pela técnica poética e retórica do autor, que estabelece uma aproximação de termos opostos. Desta maneira, “a equivalência formal delas permite o jogo engenhoso que propõe sua diferença como equivalência semântica. Isso produz, na recepção do poema, um efeito terminal de contrariedade ou contradição” (HANSEN, 2006, p. 75). Estar cego ainda significa a perda física da visão, embora a articulação interpretativa dessa cegueira nos leve a entendê-la como amplitude de uma noção alegorizada da visão.

A escuridão é uma presença constante no desenvolvimento da narrativa, seja ela relacionada à cegueira ou à simples falta de luz. Dia e noite, luz e sombra, são quase sempre relacionados no livro. O escuro surge como adversidade a partir da descoberta da menina que nasceria cega, com todos desafios intrínsecos à criação de uma criança nesta condição em um ambiente paupérrimo, o que agrava mais ainda a situação por significar uma mão de obra a menos para geração de renda. Mais adiante temos o escuro da noite como atmosfera hostil e imprevisível. Como previsto por Itaro, em uma “noite vazia”, sob um “lunar que acendia o mundo”, um bicho que assomara como fumo e comparado a assombrações, tira a vida da senhora Fuyu, esposa de Saburo. A trágica morte, que vem a ser um dos pilares para a inimizade dos personagens, advém do escuro que se relaciona com a luz, ou seja, que gera sombras.

O capítulo **A lenda do poço** pode ser lido como uma alegoria do autoconhecimento. Situado na segunda parte do livro, “O homem interior a todos os homens” – título que também sugere algo intrínseco à humanidade –, este é o capítulo onde Itaro parte para uma meditação de sete dias e sete noites, um período que também enfatiza o contato com luz e sombra, sol e lua. Nesta parte do livro temos o personagem dentro do próprio solo do Japão, uma metáfora para o renascimento, uma vez que o narrador trata o local como “ventre” do Japão por diversas vezes.

Dentro da terra seria estar também dentro de si mesmo, em meditação, um estado de cegueira em relação aos problemas do mundo exterior. No fundo do poço Itaro lida com a fome e com um ambiente “sem mortes e sem erros”, como o monge Ihe aconselhara. A cúpula de luz formada pelo longe da abertura do poço oferece o efeito da sombra e da penumbra, uma escuridão que está e ao mesmo tempo não está. “Estar no fundo do poço era menos estar no fundo do poço e mais estar cego, igual a Matsu, a sua irmã. Estava, por fim, capturado pelo mundo da irmã” (MÃE, 2016, p. 146). Em certo ponto Itaro percebe em sua presença um animal terrível e misterioso e se vê em perigo iminente, apesar de não poder vê-lo. Após ouvir os gemidos do animal, que chega a pousar a cabeça em suas pernas, Itaro pondera se o bicho não estaria ferido. Como não há ataque por parte de nenhum dos dois, passa-se a uma relação de companheirismo, partilhando da mesma prisão e da mesma fome. Enquanto era puxado para fora do poço, atado a uma corda, Itaro segurava consigo o pesado animal, cada vez o abraçando com mais força. Já sob a luz, fora do poço, não havia animal algum. “Contar-se-ia para sempre que um homem fora condenado a meditar no fundo de um poço durante sete sóis e sete luas e que, apavorado com o escuro, se amigou do próprio medo” (MÃE, 2016, p. 165).

O medo personificado em fera, que pode ser interpretado como os fantasmas que cada um de nós carrega dentro de si – como “O homem interior a todos os homens” – é a principal metáfora dessa alegoria do poço. A ideia também se aproxima da construção narrativa da fábula, um tipo de alegoria que busca a concepção de uma ideia abstrata de certa construção moral. A fábula seria, então, uma “narrativa alegórica que tem geralmente animais como personagens e uma lição moral como conclusão. Evidencia na ‘moral’ explícita o componente didático intrínseco às obras de todos os gêneros” (KOTHE, 1986, p. 90). Por fim, a moral seria as pazes que Itaro faz com seus medos e suas fúrias ao encontrar com si mesmo em meditação sob as sombras dentro do próprio Japão. Tudo resulta no que Hansen chama de alegoria imperfeita, quando a “mistura do próprio e do figurado está a serviço da clareza” (HANSEN, 2006, p. 66), de entendimento facilitado, como as parábolas e fábulas. **A lenda do poço** traz essas características, inclusive com o envolvimento de um animal, tão comum às fábulas, para a clareza da história.

A constância da sombra em toda a narrativa, seja em metáfora ou sentido literal, não é coincidência. No ensaio sobre estética *Em louvor da sombra*, o escritor japonês

Junichiro Tanizaki discorre sobre as relações entre claridade e penumbra em vários aspectos da cultura japonesa, que vão das roupas à culinária. Ele explicita a diferença da percepção estética entre o claro e o escuro, levando em consideração a estima que nós, ocidentais, temos pelo claro e brilhante, que costumam remeter ao limpo e ao novo, enquanto os japoneses têm um apreço sensível pelo contrário: os objetos marcados pelo tempo, com marcas e esmaecimento que explicitam características que agregam valor.

De modo geral, nós, os japoneses, sentimos desassossego diante de objetos cintilantes. (...) Às vezes, fazemos chaleiras, taças e frascos de saquê de prata, mas não os lustramos. Ao contrário, apraz-nos observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumaçando a sua superfície (TANIZAKI, 2017, p. 28).

Tanizaki também destaca a importância dos ambientes sombrios, como um templo que valoriza a luz natural e mantém pontos escuros em seu interior. Um ambiente que não se deixa ofuscar pela luz brilhante se eleva com o tom de trevas que enaltece outras características, como o silêncio, as obras de arte e a aura meditativa. “O ambiente escuro (...) faz-nos saber que leves aragens visitam vez ou outra a placidez do aposento e convida-nos a devanear” (TANIZAKI, 2017, p. 33). Podemos observar a criação dessa mesma ambientação no poço onde Itaro passa os dias, um espaço de sombras, propício para a meditação, o que se aproxima da atmosfera dos templos, que são extremamente cultuados pelos japoneses. O escritor japonês explica que os templos começam a ser construídos pela cobertura, e na sombra do beiral é concentrada toda a edificação. “Às vezes, pode acontecer de, em pleno dia, a escuridão sob o beiral ser tão intensa e cavernosa que quase nos impossibilita de localizar entrada” (TANIZAKI, 2017, p. 36). A luz indireta, tal qual o céu visto do fundo do poço, é elemento de beleza e até sublimidade para o japonês.

A presença das cerejeiras é mais um indicativo marcante da leitura alegórica que se pode fazer em *Homens imprudentemente poéticos*. É importante destacar que a percepção da morte no Japão difere do que se costuma observar em culturas ocidentais, principalmente cristãs. Em seu artigo *O Suicídio na cultura japonesa*, a psicóloga Heidi Hirano observa que, na sociedade japonesa,

a morte, mesmo a natural, tem uma conotação muito diferente do que significa para nós, ocidentais, por isto podemos perceber que em seus enterros não há desespero nem desaprovação, mas sim, aceitação, pois ela é entendida como refúgio onde reina a harmonia perfeita e, através dela todos

os ódios podem se apagar contra o preço de tal sacrifício (HIRANO, 2015, p. 7).

Com esses valores culturais atribuídos à morte, parte do medo, da aflição, além da mágoa ou culpa (principalmente no caso dos suicidas) se esvai neste momento do fim da vida. Esse aspecto torna possível a relação da cerejeira com a morte na interpretação alegorizante do romance. A partir do que foi analisado nos capítulos **O japonês profundo nas flores da cerejeira e A sakura e o desdobramento do sublime** desta dissertação, fica mais fácil perceber que a conexão da morte com a cerejeira e a *sakura* (sua flor) parte dessa visão que as comunidades nipônicas têm do término da vida. Lafcadio Hearn, estudioso e grande divulgador da cultura japonesa no ocidente, em seu livro *Kwaidan: histórias de fantasmas e outros contos estranhos do Japão antigo*, reuniu diversas histórias orais do período imperial japonês. Entre elas, destaco o conto *Ubazakura*, no qual uma ama de leite faz uma prece para que uma divindade chamada Fudo-sama tire a sua vida em vez de levar a da criança que amamentava. Como oferenda, a ama de leite prometeu que seria plantada uma cerejeira no jardim do templo onde fez as orações. Após sua morte, os pais da criança plantaram a cerejeira, que florescera incrivelmente no aniversário de morte da ama de leite e nos mais de duzentos e cinquenta anos seguintes. Temos então mais um exemplo das flores da cerejeira fazendo a ligação entre vida e morte.

As *sakuras*, muito apreciadas pelo povo japonês, são uma clara metáfora para a efemeridade da vida humana dentro da obra. Além de ser um símbolo de paz, a flor da cerejeira representa beleza, brevidade e renovação, o período da abertura do botão até a sua queda dura cerca de uma semana. Vale destacar novamente o *Hanami*, o festival de contemplação das flores nacionais que atrai turistas do mundo inteiro, como evidência dessa conexão da planta com a cultura do país. A metáfora da *sakura* como brevidade da vida fica mais clara se usarmos os exemplos reais dos kamikazes – pilotos suicidas que tinham a flor como símbolo: a honra e a fugacidade da vida. Na última página do romance é também o perfume das cerejeiras que apazigua a ira de Itaro e Saburo e adia suas mortes. No entanto, é apenas um paliativo, visto que a iminência da morte entre ambos é quase inevitável, seja pela fome ou pela lâmina.

Quando os personagens perceberem a ausência do monge conselheiro, o narrador diz: “Morrera o homem imaterial. Pensaram. O austero monge era inteiro o mesmo que a circundante natureza. As cerejeiras enviaram suas lágrimas em flor,

inundando lentamente a terra toda” (MÃE, 2016, p. 208). O próprio velho sábio também pode ser percebido como a metaforização do respeito às tradições do Japão. Também chamado de “monge” e constantemente relacionado à sabedoria, o velho representa a reverência aos anciões, que são detentores dos antigos hábitos e saberes mitológicos da cultura do país. “Um sábio monge que fosse mágico o suficiente para atenuar os interiores mal explicados das pessoas e reencaminhar os seus desejos para os propósitos mais belos da vida” (MÃE, 2016, p. 53). Por ser um monge, e não apenas um ancião, seu papel relacionado ao conhecimento mitológico fica ainda mais evidente. Este personagem também tem um caráter metafísico – “era o homem imaterial” –, o que reforça o respeito aos mortos. Algo parecido acontece quando o espírito do pai de Itaro regressa para lhe castigar. De modo geral, é a alegorização do respeito às tradições e às ancestralidades japonesas, algo que deve ser mantido durante as gerações, tudo expresso pela poética da obra. A reverência ao sábio aparece no pequeno relato **Coisas que são maravilhosas**, em *O Livro do Travesseiro*, de Sei Shônagon. A autora destaca esse sentimento de apreciação entre os japoneses:

Chamar de ‘maravilhoso’ um sábio erudito em Letras é insuficiente. Mesmo sendo feioso e de categoria muito baixa, é realmente admirável quando se aproxima dos nobres que o questionam sobre vários assuntos e se faz ouvir como um mestre. Também é excelente receber elogios pela autoria de orações a deuses e budas, de ofícios de solicitações ao Imperador, ou de prefácios de antologias poéticas (SHÔNAGON, 2013, p. 190).

Outras metáforas podem ser identificadas ao longo do texto. É o caso dos leques de Itaro, descritos como “o espírito do Japão”, “leques que matariam a sede de tanto saberem refrescar”. As descrições são metaforizadas para que se obtenha o sentido que extrapola o literal: a correspondência entre os leques e um frescor particular e quase mítico do Japão expõe a analogia entre esses elementos, o que também corresponde a uma ideia maior da magnitude da arte do artesão. *O Livro do Chá*, do escritor japonês Kakuzo Okakura, é uma obra importante sobre a apreciação das artes, da beleza e da perfeição na cultura japonesa, principalmente sobre os rituais de chá. Em certo ponto os leques de Itaro se tornam imbuídos de uma aura que se aproxima do divino, o que é comum na forma com que os japoneses percebem sua arte. No capítulo em que Okakura fala sobre essa apreciação, destaca que “Nada é mais sagrado do que a união de espíritos irmanados na arte. No momento do

encontro, o amante da arte transcende a si mesmo” (OKAKURA, 2017, p. 88). É assim quando Itaro se recusa a vender os leques devido à elevação de sua arte pintada nos objetos. “Assim, a arte se assemelha à religião e enobrece a humanidade. É isso que transforma uma obra prima em algo sagrado” (OKAKURA, 2017, p. 88).

O quimono da esposa de Saburo que é pendurado no quintal para “imitar ver os pássaros”, como uma pessoa que está ali a fazer companhia, ou quando o narrador o chama de “quimono naufragado” para passar a ideia de abandono, fazem parte da metáfora que compõe a analogia da obra, cujos personagens buscam a humanização perante a morte.

Apenas a título de exemplo da diversidade de interpretações metafóricas contida na obra – embora não compartilhe da mesma interpretação –, acho interessante a perspectiva observada pelos professores Vera Bastazin e Antonio Coutinho Soares Filho no artigo *Imprudência humana tragicamente poética*, com Saburo sendo o suspeito de ser o algoz da própria esposa.

Sob a perspectiva mítica, Saburo tenta transpor sua condição humana, ambicionando, mesmo que inconscientemente, a posição da divindade. Nesse sentido, seu jardim metaforiza o Éden com o qual ele tenta afastar a fera que, conforme a profecia de Itaro, ronda sua mulher. Na visão cristã, a fera que espreita todos os homens é o pecado, princípio do mal no mundo e motivo de expulsão do Paraíso. Neste ponto, considerando o forte teor simbólico do romance, aventura-se uma hipótese, qual seja, a de que a senhora Fuyu pode ter sido assassinada pelo marido, tendo como motivo o amor quase obsessivo que o mesmo demonstra dedicar a sua companheira. Não se pode conjecturar uma infidelidade, a obra não fornece maiores informações, contudo a premonição de Itaro em relação ao perigo que rondava a vizinha poderia ser atribuída à fera do desejo interior que habita todo homem e toda mulher (BASTAZIN & FILHO, 2019, p. 73).

Para a sugestão desta metáfora, os autores consideram a visão cristã predominante na cultura ocidental (na qual o autor está inserido) e a noção de pecado. Sob este ponto de vista, temos então certa diminuição das características do *realismo maravilhoso* no romance, uma vez que o acontecimento fantástico é apenas figurativo. Ao ser substituído por um fato que não extrapola a realidade do leitor – o animal metafísico como o desejo de Saburo –, o evento não causaria o mesmo estranhamento.

O linguista brasileiro Edward Lopes faz uma defesa da metáfora enquanto elemento de expressão, que vai além da simples ornamentação do discurso. Em seu

livro *Metáfora: da retórica à semiótica*, o estudioso diz que o mecanismo metafórico não é apenas um luxo ou procedimento redundante no texto, “Ao contrário, é o conjunto dos valores implicados na metáfora que faz dela um modo de dizer insubstituível por qualquer outro modo de expressão não figurada” (LOPES, 1986, p. 102).

Devemos também considerar que, principalmente por se tratar de uma obra que aborda diversos detalhes da cultura oriental para compor a narrativa, existe a possibilidade de nós, leitores ocidentais, por conta do distanciamento, fazermos uma leitura literal de ideias figuradas no decorrer do romance. Por isso se faz necessária a constante contextualização de elementos como o politeísmo contido na tradição xintoísta, o simbolismo da flor de cerejeira – uma vez que nem mesmo é usada a palavra *sakura* no livro –, o significado de certos nomes de personagens etc. Nesse sentido, Hansen destaca que “um leitor desavisado da história romana poderia ler o figurado literalmente, o que poderia implicar desinteresse do sentido próprio ou, ainda, um efeito de grande estranhamento” (HANSEN, 2006, p. 42). A verossimilhança retórica aplicada pelo autor na concepção da obra é essencial para manter a conjuntura dos elementos, dando-lhes todos os argumentos para geração de sentido que possibilite a interpretação e a geração das emoções no leitor, mesmo que para este falte alguma informação histórica.

Os personagens deste Japão antigo, confrontados com seus próprios medos e fúrias, formam uma alegoria complexa da nossa própria busca por humanidade e sistemas para a vida em sociedade. O leitor pode vislumbrar a si mesmo como o “homem interior a todos os homens” em seu próprio poço metafórico, absorvendo conselhos e confrontando suas incertezas; sentir “a fúria de cada deus” sob a perspectiva de seu(s) deus(es) – ou pela falta dele(s) –; identificar a sua “síndrome de Itaro” como forma de fechar os olhos para uma ideia visando a ampliação de seu entendimento de mundo.

8. A POÉTICA DA IMPRUDÊNCIA

Neste capítulo trataremos não da imprudência poética, a qual o autor faz referência no título da obra, mas da *poética da imprudência*, que direciona o olhar do

leitor ao cerne do que é essa falta de prudência por parte dos principais personagens da narrativa, e como esse ruído da plenitude poética funciona como texto literário. Para que esta característica estética seja notada no contato entre os personagens do livro, retomaremos alguns conceitos sobre a poética de Aristóteles e de Horácio, que se debruçam no fazer literário enquanto obra de arte.

No prefácio da edição brasileira de *Homens imprudentemente poéticos*, o escritor Laurentino Gomes destaca que “O ódio aparente entre eles [os dois protagonistas, Itaro e Saburo] é também o reverso do encanto e da atração que um exerce sobre o outro”. Conectados pela arte e pelo compartilhamento do ambiente de escassez em que vivem, Itaro e Saburo acompanham a morte por todos os lados: a fome, os suicidas que passam pela região em direção à montanha e o ódio que nutrem um pelo outro. A cordialidade e o respeito, tradicionais na cultura japonesa, se refletem na relação entre os dois e ajudam a sustentar essa ponte meio bamba que ora pende para a morte, ora para a vida. Aí se encontra a *poética da imprudência*.

Por ser um autor ocidental, Valter Hugo Mãe fez uma imersão na cultura japonesa, com pesquisas empíricas acerca dos costumes e da geografia daquele país. Um dos pontos importantes, citado em nota pelo autor, foi o entendimento da morte como algo esvaziado de culpa, diferente do que acontece nas culturas cristãs. Os vários tipos de morte, principalmente o suicídio, adquirem um outro significado, ligado à natureza.

Aqueles que queriam morrer eram afeiçoados à natureza, certamente exalando no ar o conhecimento supremo por que os demais tanto aguardavam sem sucesso. Um homem assim faria da presença da morte uma manifestação limpa, sem temor. Apenas a honrada coragem de regressar à natureza e ao domínio dos deuses. Seria um interlocutor entre a virtude e o erro (MAE, 2016, p. 54).

Para retomar alguns aspectos da poética desde a antiguidade, destacamos que Horácio, em *Arte poética*, já levantava essa questão do entendimento do autor sobre o assunto, ou seja, o domínio sobre a conjuntura da qual se trata a obra, para a fluência da boa poesia:

Quando escreverem, procurem sempre justa matéria para as próprias forças, ponderem em quanto recusam, quando sustentam os ombros. Se é

controlado na escolha, nunca lhe falta eloquência, nunca a lúcida ordem (HORÁCIO, 2020, p. 45).

Assim, o conjunto da obra – a unidade, como define Horácio – faz uma completa composição com o todo. A narrativa de *Homens imprudentemente poéticos* mantém sua unidade na medida em que conhece o tema e faz suas interrelações entre a real cultura japonesa e a narrativa contemporânea, além de sustentar até o fim essa contradição da imprudência.

Retomando a ideia de Aristóteles, de que “a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2017, p. 95), podemos dizer que Valter Hugo Mãe utiliza da boa poética para contar uma história fictícia e verossímil, com elementos de proximidade com o real e passagens que despertam emoções universais no leitor, como veremos adiante. Essa imagem poética provocada pelo texto, que não se quer real, ou seja, o efeito mimético, está presente em diversos pontos da narrativa. Primeiramente, a mimese pode ser notada claramente na questão geográfica, que não copia a realidade, mas usa seus elementos – o monte Fuji e a floresta dos suicidas – para recriar a realidade dentro do livro. Isto porque a aldeia onde se destrincha a história fica em Quioto, que não é nas proximidades do monte Fuji, mas que ficcionalmente foi aproximada para aproveitar as características regionais. Esta nova visão proposta pela narrativa insere a vila fictícia nas proximidades, desta forma o trabalho do autor vai além da imitação e recria a realidade inserindo novas camadas que favorecem o desenvolvimento literário. Essa opção do autor se vale do conceito aristotélico de *mimesis* como procedimento artístico, um processo ficcional sem necessidade de vínculo com a verdade extradiegética.

A concisão é um ponto de atenção, tanto em Aristóteles quanto em Horácio. Ambos direcionam a boa poética a uma história precisa. No caso de Aristóteles, ao usar a tragédia como exemplo, lembra que sua estrutura não deve ser épica, ou seja, com demasiada extensão, várias histórias ou permeada de caminhos que não o da unidade que facilite a compreensão do leitor:

É pois a tragédia a *mimesis* (mimese) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma

das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; *mímesis* que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2017, p. 19).

Valter Hugo Mãe mimetiza a relação imprudentemente poética entre os dois protagonistas por meio de uma crescente e quase mortal rivalidade sem motivo aparente. No capítulo **Matar**, nasce a imprudência. Aqui Itaro relembra os conselhos do pai, que o alertava para não matar os animais em busca do futuro, pois o divino não admite essa postura. Isso não o impediu de matar um animal que estava no chão e Saburo acompanhou a cena. No fim do capítulo, fica ainda mais claro o ímpeto da intriga entre os dois personagens.

Itaro, se pudesse, gostaria de o ver morto. Depois, pensava, se pudesse, gostaria de o matar.

Por seu lado, Saburo, sentimental, pensava que, se pudesse, gostaria de matar o artesão. Depois, ponderava e pensava que gostaria de o ver morto (MÃE, 2016, p. 64).

Para a boa poética, Horácio defende que o autor deve contar com a brevidade e ir direto ao ponto, a fim de não perder a atenção do leitor. A escrita, então,

vai sempre direto ao assunto e no meio das coisas, como se já conhecidas, pega o ouvinte e aquilo sem esperança de brilho no trato deixa de lado; é assim que ele mente, mistura verdade no falso, sem que do início destoe o meio e do meio o arremate (HORÁCIO, 2020, p. 51).

A linguagem unificante faz uma apresentação ágil do sentimento dos protagonistas e o relaciona à morte, e esta é uma tensão que estará presente até o fim do livro. Por meio da linguagem, Mãe marca toda a obra com capítulos curtos e diálogos completamente integrados ao texto sem o uso de aspas ou travessão – o que também se conecta com outras obras nas quais não usava letras minúsculas, por exemplo. Há algo de reinvenção e talvez até atualização da língua portuguesa nesses romances, aos moldes de José Saramago, que foi um escritor de grande inspiração para Mãe e também utilizava alguns desses diferenciais, como parágrafos longos, poucos pontos finais e outras características que o diferenciava de um texto literário mais convencional. Horácio vê com bons olhos a narrativa que se faz entender com o uso de certa reinvenção das palavras, e que aqui podemos atribuir à linguagem como

um todo: “Como nos bosques que mudam de folhas todos os anos caem as velhas, também fenecem antigas palavras, mas as recém-nascidas, iguais a jovens, florescem.” (HORÁCIO, 2020, p. 47).

É por meio da compaixão e do pavor, dois sentimentos universais, que o autor apresenta a *poética da imprudência* de dois artistas inimigos. O pavor da morte não natural, da espreita do assassinato que o sentimento de vingança desperta em ambos, é constantemente pareado com a compaixão, uma virtude muito presente no modo de conviver das sociedades orientais. “Antagonizavam-se com honestidade e reconheciam isso no modo como se observavam de soslaio. Se fosse pelo decoro, combater-se-iam. A honra os levaria a escolher apenas um para continuar vivendo” (MÃE, 2016, p. 115). Como destacou Aristóteles em sua *Poética*, é por meio da compaixão e do pavor que a mimese da ação demonstra sua elevação e realiza a catarse das emoções. A linguagem é utilizada artisticamente, com ritmo e caracteres adequados, para causar intencionalmente os efeitos no leitor.

A partir desta construção que leva em conta o texto que usa tais ferramentas retóricas como a brevidade, concisão e verossimilhança com foco na percepção do narratário, podemos entender que o próprio leitor reage a essa construção, o que pode interferir no efeito que a narrativa causa. O crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima, em seu ensaio *Mimesis e Modernidade*, atribui ao leitor uma espécie de segunda mimese, que inclui na recepção da obra uma percepção também criadora de sentido pelo olhar de quem lê:

devemos observar que o objeto irrealizante, o objeto mimético, é tanto criado e recebido a partir de uma concepção internalizada do real, que, portanto, aquela irrealização, há sempre de ser comparada com o estoque de conhecimentos que constituem a concepção do real, quer do autor, quer do receptor” (LIMA, 1980, p. 50).

A ideia de Costa Lima reforça o conceito aristotélico da catarse, pois é necessária a aproximação da narrativa com a realidade do leitor para que os sentimentos deste sejam acionados por meio da poética da obra de arte. Nesse sentido, o fato de a obra ter como pontuação apenas vírgula, ponto final e dois pontos – além da ausência total do vocábulo “não” – entrega ao leitor a construção de sentido a partir dessa diminuição das ferramentas de escrita. Com frases curtas permeadas

de sentido, construções que precisam dizer muito com poucas palavras (talvez também esta seja a principal característica da escrita de Mãe, o que faz com que suas obras sejam classificadas como prosa poética), o autor facilita a memorização da narrativa enquanto constrói o universo ficcional dando ao leitor apenas o essencial para que faça sua construção mental.

No artigo *O Japão de Valter Hugo Mãe*, Ana Claudia da Silva e Rafaella Kazue Umetsu destacam que este romance se trata de uma obra poética onde o autor preza por três funções retóricas da pontuação: “concluir, pausar e anunciar. O que quer que fuja disso será apreendido pelo leitor mediante o ritmo narrativo e as inferências dos diálogos bem orquestrados” (SILVA & UMETSU, 2017, p. 161). No artigo também é observada a construção feita para a não utilização da interrogação, quando o narrador diz que o personagem pergunta algo, em vez de fazer a pergunta propriamente dita: “tal como a indicação do ato de perguntar, a presença inequívoca de questionamentos e de exclamações” (SILVA & UMETSU, 2017, p. 161). Essa forma de moldar o texto para conduzir a leitura enquanto compensa a falta da interrogação pode ser notada no trecho abaixo, onde o narrador faz um jogo narrativo com perguntas e respostas como se a cena fosse composta por afirmações, mas com as interrogações percebidas pelo contexto:

Itaro, um dia, lhe contou: eras pequenina quando nasceste. Uma coisinha enrolada que se metia nos braços à espera que deitasse asas. E ela perguntou: de que cor. E ele respondeu: da cor das pessoas mas a mudar para borboleta. A cega disse: és um generoso homem a mentir. Perguntei de que cor seriam as asas. Eu sei que sou como as pessoas. Sou igual às pessoas. E Itaro respondeu: fazes parte das pessoas diferentes (MÃE, 2016, p. 47).

Ainda neste sentido da percepção do leitor, vale destacar o movimento narrativo feito pelo autor para trazer a aura dos espíritos e da natureza, tão presente na cultura tradicional japonesa, para um público leitor majoritariamente ocidental. Mãe insere em *Homens imprudentemente poéticos* diversas características do xintoísmo, a tradicional religião politeísta japonesa, porém fazendo uma mescla entre sua linguagem poética e a simplificação de uma tradição secular e não muito conhecida no ocidente. Exemplo disso é a quantidade de vezes que os deuses são mencionados por toda a narrativa, uma referência aos *kami*, que não são tratados com este nome específico para, talvez, não desviar a atenção do leitor.

No xintoísmo, a palavra kami (神) é utilizada tanto para se referir a um deus como a uma infinidade de deuses que estão presentes na natureza de diversas formas. Para os japoneses, as pedras, árvores, montanhas e demais elementos da natureza são habitados por deuses (JAPAN HOUSE, 2021).

No capítulo **A lenda do poço**, onde Itaro passa “sete sóis e sete luas” no fundo de um poço escuro e demonstra sua transformação espiritual, ele experimenta a total vulnerabilidade com a cegueira pela falta de luz, a humilhação por parte de seu inimigo Saburo e o medo de um bicho desconhecido. Ao sair do poço, Itaro decide se redimir pelo trabalho: “O que trabalharia seria nunca visto ou esperado em todo o admirável Japão” (MÃE, 2016, p. 66). Seus leques então passariam a ser quase mágicos, com tanta beleza que o próprio artesão se recusava a vendê-los. Temos então uma reviravolta na trajetória do personagem, antes totalmente racional e metódico com relação ao trabalho para afastar a fome. E tudo por meio de sentimentos universais, principalmente a compaixão, que aproximam a ficção da realidade do leitor, que acompanha o arco narrativo de homens falhos. Segundo Aristóteles, “Com as reviravoltas e com os acontecimentos simples, os poetas atingem admiravelmente os objetivos desejados, que são os de suscitar o trágico e o sentimento de humanidade” (ARISTÓTELES, 2017, p. 155). Reviravoltas como esta ajudam a compor os pontos de atenção da obra com uma das características mais importantes citadas por Aristóteles em sua *Poética*: a verossimilhança. O enlace e desenlace da narrativa de Itaro é antes e depois do poço.

9. A NATUREZA COMO SUBLIMIDADE

Podemos observar características do sublime na criação literária dos cenários na obra *Homens imprudentemente poéticos*. A ambientação e os elementos naturais como as cerejeiras, o lago Biwa e os peixes são descritos como forma constituinte da beleza ou da violência contida na obra, muitas vezes com relação direta com a ordem divina, se firmando como peças essenciais da narrativa.

Além das ideias primordiais do tratado *Do Sublime*, de Pseudo-Longino – já que trata-se de autor cujo nome não se tem certeza –, descrito como “livro de ouro” pelo filósofo suíço Isaac Casaubon na introdução da edição que usaremos aqui por sua

importância neste tema relacionado à retórica, usaremos também os desdobramentos do conceito de sublime desenvolvidos pelo semiólogo e crítico de arte francês Louis Marin em seu livro *Sublime Poussin*, uma coletânea de ensaios sobre Nicolas Poussin, um dos grandes nomes da pintura do século XVII.

Estes ensaios de Marin acerca do discurso retórico nas pinturas de Poussin contêm análises detalhadas do registro imagético do artista. Assim como nos é expressado no prefácio da edição brasileira, Marin “relewa em sua narração figurativa existência de uma série de mecanismos discursivos com a finalidade exclusiva de tornar o espectador capaz de identificar seus signos como figuras de uma metáfora” (MARIN, 2000, p. 10). Sobre tal metáfora, conceito importante dentro dos estudos da retórica, podemos resgatar uma das definições de Aristóteles sobre o termo, que faz relação direta com a analogia ao citar Péricles e sua ideia de que os jovens mortos na guerra era como se se extraíssem “a primavera ao ano” (ARISTÓTELES, 2012, p. 201).

A percepção da relação entre a pintura e o discurso como forma de interpretação da obra de arte pode ser comparada ao efeito retórico contido nas descrições dos cenários naturais do livro *Homens imprudentemente poéticos*, uma vez que as duas representações – imagética e narrativa – se cruzam na investigação de Marin. Ambas tentam demonstrar o “indizível”, a própria ação de representar contida na criação artística, que suprime o autor e deixa seu efeito no receptor como ação sublime. Tanto para Marin quanto para Valter Hugo Mãe, este efeito está ligado à morte e à violência.

Com a narrativa delimitada em quase sua totalidade pela paisagem da floresta, os elementos naturais se tornam fortes elementos constitutivos da narrativa. O efeito persuasivo se dá também nestes pontos de proximidade com o leitor, ao relacionar o texto com características do “mundo real”, como é o caso da localização geográfica. Esta proximidade faz parte de alguns dos princípios mais antigos dos estudos da retórica, trazido por Aristóteles, aqui utilizados por Mãe em seu discurso. A emulação de emoções como confiança e cordialidade, que são fortes características do povo japonês, faz com que a narrativa se aproxime do leitor.

Neste sentido de relação entre personagens e natureza, ganha destaque na narrativa a figura da cerejeira:

Contavam alguns que ao centro da floresta havia uma extensão de cerejeiras que apenas sabiam estar em flor. Cerejeiras puras, perfeitas, que se mantinham numa euforia contínua. As árvores eufóricas, diziam assim. Podia ser uma ilusão, coisa da fome e da sede, coisa do cansaço e do medo, coisa de andar perto da morte e conseguir voltar. Os aldeões pressupunham que um dos rostos da morte seria a extensa terra das cerejeiras em flor (MÃE, 2016, p. 53).

Temos então a primeira aparição da árvore na narrativa como portadora de grande beleza, mas sempre ligada à morte devido ao contexto na qual está inserida: o interior da floresta dos suicidas, por onde corpos são vistos pendurados em árvores pelo pescoço, como “frutos gordos”.

As cerejeiras são árvores características da paisagem japonesa e exercem grande influência também na cultura, sendo frequentemente retratadas em pinturas, filmes, mangás etc. Suas flores – as *sakuras* – são símbolo de paz no país. Também são um símbolo da brevidade de uma vida. O portal do projeto Japan House São Paulo¹⁴, criado pelo governo japonês para a difusão de informações acerca da cultura do país traz alguns detalhes sobre o período de floração da cerejeira, que “passou a ser relacionado com os conceitos de *mujōkan* (tudo está sempre mudando e um dia terá seu fim) e *wabi-sabi* (o belo no imperfeito e amar as mudanças), que fazem parte da estética e espiritualidade japonesas”.

Desta forma Valter Hugo Mãe nos encaminha para um sentido de beleza ligado a finitude, o que é experimentado pelos suicidas – mas também pelos que desistem do suicídio – ao adentrarem a floresta.

Para Louis Marin, o pintor tem relação com o narrador. Em seu texto é comum notar termos como “orador”, “descritor”, “escritor-pintor”. Dessa maneira, faremos uma aproximação entre a paisagem narrativa do romance – as cerejeiras – e o contexto das pinturas de Poussin, utilizando em especial a representação da figura da tempestade. Um conceito fundamental de Marin para definir o sublime é o

¹⁴ <https://www.japanhousesp.com.br/artigo/stories-sakura>

“irrepresentável da representação”, o que só pode ser representado pelos efeitos que causa. É com a figura da tempestade que se dará essa aproximação entre pintura e literatura:

Uma das figuras propedêuticas das figuras do sublime é a tempestade: relâmpago e trovão, deslumbramento e ensurdecimento, catarata, dilúvio, queda sem fim mas também turbilhão, ciclone, tornado, nos quais elementos primitivos, gêneros de seres, categorias fundamentais estão no auge de sua mescla insensata pela exasperação de sua diferença. A tempestade, meteoro tanto medusante quanto ostentatório, estupefaciente quanto monstruoso (MARIN, 2000, p. 122).

Se sairmos da ambientação do romance de Valter Hugo Mãe as flores da cerejeira têm ainda mais representações simbólicas. Na década de 1930, durante o imperialismo nipônico, elas foram ressignificadas: os kamikazes – pilotos suicidas que se lançavam sobre os navios norte-americanos – tinham a *sakura* como símbolo. Em artigo do jornal El País é citada a escritora Naoko Abe, cujo livro *O homem que salvou as cerejeiras* se debruça sobre a história do Japão e da árvore emblemática: “os líderes japoneses tinham transformado secreta e imperceptivelmente as flores de cerejeira —que passaram mais de 2.000 anos sendo um símbolo de paz — em flores de destruição” (ABE, s.d., apud ALTARES, 2021).

A beleza, a paz e a brevidade da vida representada por estas flores é então relacionada a suicidas de diferentes épocas: os “honoráveis suicidas” de *Homens imprudentemente poéticos*, e os soldados kamikazes, também imbuídos de uma aura de honra pelo império, honra esta registrada em fotografias de garotas agitando cerejeiras em flor para os pilotos. É o repouso do colorido da cerejeira e de suas flores cindido pela violência da desordem, assim como o repouso da pintura de Poussin é, ao mesmo tempo, perturbado pela violência da tempestade.

A figura narrativa da cerejeira, assim como os elementos da pintura de Poussin, realiza seu efeito pelo não dito, pelo “irrepresentável”, que é entendido pelo leitor de acordo com a interpretação das cores, da textura e dos significados sugeridos pelo autor. Para Aristóteles, a clareza é um dos principais elementos da retórica. Aqui, o autor utiliza-se do preceito de “não mostrar claramente que falam com artificialidade, mas sim com naturalidade, pois este último modo resulta persuasivo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 178).

É pela via da *mimesis*, da imitação aproximada mesmo daquilo que não se pode expressar completamente, que se dá a desordem do sublime: “de um só golpe, ele mostra as múltiplas forças do orador concentradas” (MARIN, 2000, p. 73). Ao trabalhar narrativamente com a beleza e a tradição das cerejeiras, ligadas ao imaginário popular, o artista – neste caso, o escritor – une estética e técnica para produzir o efeito sublime. Para isso, lança mão de algumas das principais fontes geradoras da sublimidade destacadas por Pseudo-Longino; os pensamentos elevados, a paixão e a criação de entusiasmo, ligados a “dons constitutivos naturais”; e a fabricação das figuras narrativas, ligada à escolha das palavras e ao estilo, que são características da técnica. Ainda para Pseudo-Longino, o homem é feito por natureza para os discursos, e no próprio discurso, busca o que “ultrapassa o humano” (LONGINO, 1996, p. 33).

Nota-se que as descrições das cerejeiras, apesar de miméticas, não buscam apenas a verossimilhança. São “cerejeiras que apenas sabiam estar em flor”, que teriam os “rostos da morte”, “cerejeiras de onde o sol nunca se ausentava”, de perfume inebriante, além de alcunhas como “impossíveis” e “eufóricas”. Todas essas características, ligadas também ao *realismo maravilhoso*, se traduzem num efeito retórico que se aproxima muito mais da elevação do que apenas da persuasão. Deste modo, o

sublime é o irrepresentável da representação, um irrepresentável que não definiria nem seu exterior nem mesmo uma mancha cega que lhe cavaria o centro, mas antes que representaria do próprio funcionamento, de seu dispositivo, de seu enlouquecimento ou de seu arrebatamento: esse sublime, ou a representação em seu auge, num dos sentidos precisos desse termo: ‘que se mantém acima das margens de uma medida já plena (MARIN, 2000, p. 121).

Podemos concluir que o pensamento de Marin e de Pseudo-Longino convergem para deixar claros os lastros do sublime com relação à universalidade da mensagem, do apelo ao agrado de todos, o “eco da grandeza da alma” – que, no caso de Valter Hugo Mãe sempre tem uma ligação com o divino, o que favorece o sentimento de transcendência. Enfim, um contexto narrativo que é menos persuasivo do que produtor de êxtase. Essa característica se mostra também integrada à retórica de Aristóteles, principalmente no que diz respeito ao popular – do entendimento de

todos – e à paixão a ser despertada no leitor. Porém, o sublime, segundo Pseudo-Longino, propõe não a condução à persuasão, mas ao êxtase. Neste momento ele cita seu próprio conceito de maravilhoso: “o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar” (LONGINO, 1996, p. 44).

9.1 A SAKURA E OS ATORES DO EFEITO SUBLIME

As flores das cerejeiras, as *sakuras*, também são retratadas nos leques pintados pelo artesão, o que agrega ainda mais significados ao objeto. Os leques de Itaro já não eram mais o seu modo de garantir a sobrevivência, uma vez que sua beleza conferia um sentido maravilhoso ao objeto e por isso não poderia ser vendido. Mãe também usa a palavra sublime para descrever os leques: “A arte, por seu lado, mais do que a persistência tinha o sublime. Podia servir apenas para ser pura transcendência” (MÃE, 2016, p. 183). É a única vez que a palavra é citada no livro, porém demonstra a intenção do escritor neste ponto tão específico do romance. O personagem, mesmo martirizado pela miséria, recolhe todo o fruto do seu trabalho para si mesmo devido à beleza atribuída a eles. O efeito sublime é claramente sentido pelo personagem e direcionado ao leitor.

Apesar de os leques serem de uma beleza transcendente e a única fonte de renda da família de Itaro, ele também os vê como representação da morte:

Pintar as violetas desfeitas era o contrário da arte. Faria outra coisa diferente de semear. O papel acolhia a tragédia, entristecia, guardaria apenas o desastre. Um desastre eterno, como a contemplação exagerada de uma dor e da maldade. Itaro exigia a mesma exactidão. Estariam as violetas verdadeiramente mortas no leque, prostradas e apenas manchando a aridez seca e irregular do tronco caído (MÃE, 2016, p. 70).

Tanto as cerejeiras quanto o quadro seriam, então, “a mostra do invisível, dando-o a ver pela adivinhação” (MARIN, 2000, p. 133), ou seja, o efeito retórico do sublime – o “irrepresentável” de Marin – é pragmático. É mais violento que persuasivo, o que “domina o ouvinte”. O discurso, neste momento, se aproxima do conceito de sublime do Pseudo-Longino: “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva

e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesma tivesse gerado o que ouviu” (LONGINO, 1996, p. 51).

É com a cerejeira que, nos últimos parágrafos do romance, a narrativa define um ciclo de vida e morte. O desaparecimento do velho sábio se dá em um cenário repleto de *sakuras*, como uma despedida. Os personagens presentes na cena sentem a beleza do desaparecimento do “homem imaterial” num ambiente onde o que sobra é o perfume das “impossíveis cerejeiras”. Novamente o sentido de beleza e finitude é relacionado à violência e à morte, assim como observa Marin na obra de Poussin. O indizível é, então, o sentido de arrebatamento causado pelo sublime, efeito retórico transmitido também pelos personagens.

A chegada do inverno também está no último capítulo. O anúncio da estação é como uma trégua, uma normalidade fugaz na imprudência dos inimigos Itaro e Saburo: “Vinha o inverno. O frio bastava para que se quisessem ocupar de mudar tudo”. A ausência da primavera, assim como a ausência do quimono da senhora Fuyu – até então quase uma presença metafísica da esposa morta – é também a ausência da exuberância das cerejeiras no Japão. Essa brevidade da vitalidade e da beleza se aproxima literalmente da metáfora de Péricles, de se excluir “a primavera ao ano”, citada anteriormente.

A quebra da normalidade e seus paralelos com a violência ou a morte, o “efeito-afeto” de Marin, que aqui colocamos como a representação sublime na cerejeira de *Homens imprudentemente poéticos*, evoca as definições do grotesco, de Victor Hugo, em seu *Prefácio de Cromwell*. Ao se dirigir às artes modernas, o escritor francês destaca a importância do grotesco para essa interrupção da tranquilidade da narrativa, como um componente constitutivo do sublime na modernidade. Deste modo, o grotesco

Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego (HUGO, 2007, p. 30-31).

Pressupõe-se que o sublime não se dá apenas pelo acaso natural, ou seja, sem interferência da estética e o método empregados pelo artista. Pseudo-Longino cita

uma “técnica do sublime” que, neste trabalho, seria então o intermédio do escritor em sua construção retórica. A escrita que deixa a grandeza “abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia” (LONGINO, 1996, p 45). A técnica, garantidora dos efeitos percebidos pelo leitor como grandeza da alma, apenas para citar outra definição de Pseudo-Longino, necessita de uma criação artística consciente por parte do escritor. Segundo Louis Marin, o efeito sublime está permeado de atores que constituem o cenário a ser retratado na narrativa para que a retoricidade seja construída. Em sua análise sobre a tempestade na obra de Poussin, o crítico identifica as personagens constituintes da imagem e como elas reagem enquanto figuras que contam uma história no quadro. Ele cita pessoas que fogem na cena, que protegem os olhos, enfim, que reagem à tempestade a seu modo. Neste ponto, temos o que Marin denomina de segundo plano, que é o momento em que o “espectador-leitor” percebe a narrativa do quadro.

Novamente, se trouxermos as cenas compostas pelas cerejeiras no romance de Valter Hugo Mãe, também podemos identificar os atores do sublime, que compõem a paisagem natural formada por essas árvores, dando-lhe significados imbuídos do belo, do maravilhoso, do divino, do aterrorizante etc. Destaco aqui um dos trechos mais representativos – e definitivos dentro do livro – desta produção de sentido dos atores e da irrupção do sublime, onde três dos principais personagens do romance interagem entre si, envolvidos com uma sugestão de encantamento por parte da cerejeira:

Os três se deixaram assim. O oleiro sabia um poema acerca da vetusta cerejeira da noite de Guion. O artesão pediu: faça-nos ouvir, por favor. Faça-nos ouvir.

O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os inimigos que, distraídos pela poesia, adiavam todas as decisões (MÃE, 2016, p. 208).

Portanto, os atores do sublime se curvam em total aceitação do arrebatamento não de um simples poema, mas de uma poesia sobre a cerejeira. Certo lirismo envolvido pela aura sublime concedida à árvore em todo o percurso da narrativa eclode neste momento. Os inimigos mortais, artesão e oleiro, unem-se pela árvore e se deslocam tanto da temporalidade quanto do sentimento de vingança. Porém, a

iminência da morte e a fragilidade da vida mantém a desarmonia e, mesmo após o ponto final da história, preserva o sentimento de ameaça entre ambos.

10. O VENTRE DO JAPÃO: CONSTITUIÇÃO DA NATUREZA E DO NÃO-HUMANO

No romance é notável a presença da natureza enquanto elemento constitutivo da narrativa. Como sociedade ocidental moderna e desenvolvida, estamos acostumados com a clara separação entre cidade e natureza. Essa divisão acontece enquanto percebemos a natureza sob a ótica “laboratorizada” dos nossos estudos, das pesquisas etc. Ou seja, o que é natural é separado do social para ser explorado e não exatamente integrado.

A ambientação de *Homens imprudentemente poéticos* se insere não apenas nesse sentido das comunidades tradicionais que possuem relação mais próxima com a terra, mas também com um conceito mais amplo de natureza ou até o que o filósofo francês Bruno Latour chama de não-humanos em seu livro *Jamais fomos modernos*, envolvendo inclusive a espiritualidade que aqui relacionamos aos mitos antigos do Japão. Latour leva em consideração toda a influência dos seres (não apenas humanos), como animais, plantas e organismos, que fazem parte do todo social e natural, com interação constante. A partir do pensamento de Robert Boyle, Bruno Latour lembra que “começamos a conceber o que é uma força natural, um objeto mudo, mas que possui – ou qual foram dados – sentidos” (LATOUR, 1994, p. 35). São esses sentidos que desmontam a ideia de uma separação entre humanos e não-humanos e destacam a importância de ambos na construção de um mundo interrelacional.

Latour faz uma crítica contundente à separação entre natureza e sociedade e fala até sobre a reinvenção da espiritualidade pelo homem moderno, um homem “que podia ser ateu ao mesmo tempo em que permanecia religioso” (LATOUR, 1994, p. 39). Em outras palavras, uma desvinculação do caráter cultural e espiritual perante ao caráter social. A reflexão também critica essa ideia de modernidade onde o desenvolvimento significa uma evolução que anula o passado. *Homens imprudentemente poéticos* parece se sobrepôr a este problema, pois reestabelece os

vínculos com a cultura, elementos naturais e tradição para propor uma narrativa onde sociedade e natureza se entrelaçam, como veremos adiante. A obra também faz esse tensionamento entre o conceito de modernidade criticado por Bruno Latour, ao trazer para o texto literário uma visão de mundo que coloca natureza e cultura no mesmo patamar.

Quase todas as cenas de maior importância para a retórica do texto e desenvolvimento de personagens acontecem intimamente ligadas aos elementos da natureza. A relevação do caráter maravilhoso do livro é construída pela ação do protagonista, que precisa matar um ser não-humano para prever o futuro. Itaro inicialmente desfaz um besouro no chão, mas também o faz com um gato, porém desta vez a ação apenas serve para demonstrar menos a ambição de antever fatos que ainda ocorreriam do que demonstrar ao leitor a tremenda violência da qual é capaz um simples artesão.

A riqueza da diversidade natural na obra, que influencia os rumos da narrativa do começo ao fim, demonstra uma interdependência crucial para entender os acontecimentos mais racionais – como os sentimentos humanos, comuns a todos os homens de quaisquer épocas – e também os desdobramentos metafísicos e a forma espiritualizada de ver o mundo, que são características do povo japonês da época. As árvores, a montanha, as folhas e as flores são dotados de certa sensibilidade que perpassa os personagens e transforma seus olhares sobre o mundo.

Essa sensibilidade advinda da natureza transforma os elementos não-humanos em um elemento vivo, que se estabelece quase como um grande personagem coadjuvante da narrativa. Saburo é o indivíduo que melhor materializa esse influxo da paisagem capaz de compelir sentimentos e desejos. Por medo da morte de sua esposa, anunciada por Itaro – que também obteve a visão do futuro por meio da interferência da natureza, ou seja, a morte de um inseto –, Saburo dedica todo seu empenho físico ao cultivo de um jardim, que protegeria a esposa por meio da beleza, já que havia “um gesto de amor em cada pé de flor”:

Por todo o tamanho que pudesse, haveria de fazer da floresta um jardim sensível que, à passagem de qualquer bicho zangado, funcionaria como escola de modos, uma lição de ternura e respeito que ensinaria a todas as fomes a importância de respeitar a vida das pessoas. Os bichos aprenderiam

a piedade pela ostentação esplendorosa e esperançada da beleza (MÃE, 2016, p. 24).

Assim como a célebre frase de Voltaire “é preciso cultivar o nosso jardim”, que surge no último parágrafo de *Cândido, ou o otimismo*, Saburo não conta apenas com uma visão otimista e racional (apesar de aceitar o absurdo de um futuro anunciado, que aqui é o maravilhoso) para proteger a sua esposa da morte prevista por Itaro. Não aceitar a sentença, semear as plantas e a beleza da natureza a sua maneira, em seu jardim particular, apartado da vastidão natural a sua volta, deveria encantar e proteger.

Saburo também é o homem da terra por definição. Além da plantação, seu principal vínculo com a natureza é também a arte da olaria. O barro, ou seja, o próprio solo do Japão é a matéria-prima de seu ofício. Terra e fogo, pelas mãos do artista, tornam-se utensílios. A ciência da olaria é tratada no livro como a arte de tornar a *terra adulta*. Notamos como a cultura e a arte se envolvem completamente com a natureza, com destaque dado pelo autor para que o leitor entenda essa arte como a poética da mistura entre homem e terra. Também somos apresentados a uma noção de sabedoria, de nascimento e fertilidade no ato de transformar barro em utilidade: “Taças como terra madura, que evoluiu. Como se houvesse de ser instruída para uma inteligência distinta. Outra inteligência. Contestavam. Deitada uma semente à secura do barro era infértil” (MÃE, 2016, p. 107).

Para destacar esta ligação entre pessoas e natureza na narrativa, usaremos conceitos do livro *A vida das plantas*, do filósofo italiano Emanuele Coccia. Segundo ele, esse elemento natural, especialmente a planta, é o vínculo mais elementar da vida com o mundo. Assim, não há desvinculação física nem espiritual na natureza com o homem, uma vez que é ela quem o cerca. A natureza atravessa gerações e culturas, além de se misturar com elas. Assim como o que acontece com os personagens do romance, a existência, o pensamento e as ações dos personagens passam pela natureza, pelas plantas. Coccia faz uma crítica à forma displicente com que tratamos a natureza:

Hoje é muito natural para alguém que se pretende filósofo conhecer os mais insignificantes acontecimentos do passado de sua nação enquanto ignora os nomes, a vida ou a história das espécies animais e vegetais de que se alimenta cotidianamente (COCCIA, 2018, p. 23).

Coccia usa o exemplo do mar e do peixe, que não seriam elementos separados, mas membros do mesmo elemento constitutivo. O seu conceito de atravessamento diz que a água do mar atravessa esse peixe, faz parte dele, o que significa ser algo além de apenas água. “Essa interpenetração do mundo e do sujeito confere ao espaço uma geometria complexa em mutação perpétua” (COCCIA, 2018, p. 36). Valter Hugo Mãe soube usar uma construção que se assemelha a essa interpenetração dos elementos para transformar a natureza em um personagem a mais, o que vai além de uma delimitação de espaço geográfico, com seus animais, plantas e crenças, e se une tanto aos não-humanos quanto aos humanos. Todos estão em todos.

Foi também o peixe que trouxe a primeira visão de Itaro, que ao ver o animal aberto – “uma morte de comer”, já que tudo gira em torno da sobrevivência –, soube que sua irmã Matsu nasceria cega. Mais adiante, a narrativa faz um encontro entre Matsu e os peixes, no capítulo **A lenda da cega no lago Biwa**: encontro da menina com a natureza, o humano e o não-humano. Neste ponto do romance os peixes falam com Matsu e celebram seu casamento, mais um ponto de ligação entre a sensibilidade humana perpassada pelos elementos naturais, que também trazem consigo a tradição do folclore japonês e dos peixes falantes. Tudo se juntando em um só movimento. O peixe também é citado de maneira simbólica, como representante de desjejum, que mata a fome, e também a título de comparação, como era o caso do velho monge que se assemelhava a “um peixe dourado e calmo que se movia como solar à cintilação do dia”.

É importante lembrar que Itaro também é um artesão. Seu ofício de produzir leques é totalmente dependente dos recursos naturais, que são as canas de bambu, vistas como “ouro” por ser a matéria-prima que se transformava no breve sustento da casa. O detalhe do elemento não-humano é valorizado também quando a menina cega faz a sua descrição: “corria os dedos e repetia o ensinamento do pai: seda vertical. Pensava nas canas de bambu como belíssimas” (MÃE, 2016, p. 65). A arte de Itaro – cujo pai dizia que pintar era como semear, outra conexão com as plantas – só estava completa ao pintar os leques, que representavam cenários naturais, com violetas e “perfeitos bocados do mundo”. A arte é aqui um afago à natureza, que devolvia a beleza aos leques, os tornando quase mágicos.

Já o capítulo **A lenda do poço**, que conta o período em que Itaro passa sete dias e sete noites dentro de um poço, no “ventre puro do Japão”, nos traz novamente

à ligação com a terra. Desta vez a narrativa evoca diretamente o próprio Japão, um local cheio de particularidades espirituais, que evoca também a natureza ao ser conhecido como a “terra do sol nascente”. É na terra que Itaro é transformado, no fundo do poço, que representa algo como semear e renascer. Podemos assim nos apoiar novamente nos conceitos de Emanuele Coccia, que lembra que “as raízes fazem do solo e do mundo subterrâneo um espaço de comunicação espiritual” (COCCIA, 2018, p. 79). Raiz, terra e espírito na mesma frase remontam ao conceito de não-humano, citado anteriormente na obra de Bruno Latour, trazendo o elemento espiritual. É o não-humano que transforma Itaro completamente no fundo do poço.

O clima é aqui sinônimo de não-humano. A esfera humana – a cultura, a história, a vida do espírito – não é autônoma, tem um fundamento no não-humano; os elementos aparentemente não espirituais – o ar, a água, a luz, os ventos – não engendram espírito, mas podem influenciar o homem, seus comportamentos, suas atitudes e suas ideias (COCCIA, 2018, p. 65).

Diversos outros elementos naturais são citados na narrativa para demonstrar a presença do não-humano na composição da obra. Como uma história permeada pela miséria, o arroz é o principal alimento para a subsistência dos personagens, constantemente flagelados pela fome. É também uma iguaria muito presente na rotina do japonês tanto na antiguidade quanto nos dias de hoje. Flores como a violeta estão presentes como inspiração e desabrochar da beleza aos olhos dos personagens. As *sakuras*, flores da cerejeira, são também plantas importantes na obra, em um tom quase místico que muito faz referência ao livro *Kyoto*, de Yasunari Kawabata, citado na epígrafe de *Homens imprudentemente poéticos*. Na obra de Kawabata, a vegetação é eivada de encantamento e envolve os personagens de todas as formas: na geografia, nas relações sociais e espirituais. A narrativa é destrinchada muitas vezes em passeios em jardins e outros espaços de predominância das plantas. Em um dos diálogos, quando a protagonista Chieko sugere a seu pai um passeio no Jardim Botânico, este diz “Quanto às cerejeiras, basta dar uma olhada e está cumprido nosso dever de primavera” (KAWABATA, 2006, p. 76), como se absorver a beleza do espetáculo das *sakuras* neste período do ano fosse algo obrigatório. Embora não haja tal obrigação, o leitor consegue sentir a necessidade explicitada pelos personagens em busca desta ligação com a natureza. As cerejeiras têm tanta importância na obra aqui analisada que tratamos delas e da sua aspiração para o sublime em um capítulo à parte.

Animais como corvos, serpentes e peixes também passam pela narrativa e ajudam a compor a ambientação. Outros animais são citados algumas vezes em sentido figurado, fazendo referência a comportamentos ternos, como o caso do cão – “lambeu igual a um cão carinhoso”, ou do porco, este citado diversas vezes como algo odioso, geralmente com Saburo ofendendo Itaro.

Em um plano macro, temos a grande floresta dos suicidas, um local presente nesta ficção de Mãe, porém que existe realmente no Japão. Ela tem um capítulo próprio no livro e se apresenta como a natureza imponente, dotada de estômago, que se faz vista apesar de incrivelmente misteriosa. É o local onde as pessoas meditam sobre tirar a própria vida, mas ambiente de implacáveis belezas e riquezas naturais. A floresta é objeto de respeito prudente, vida e morte se cruzam e se completam, assim como humanos e não-humanos. Adjetivos como “intuitiva” e “indecifrável” dão o tom místico e majestoso deste não-humano primordial em *Homens imprudentemente poéticos*.

11. CIRCULARIDADE DA MORTE E PERMANÊNCIA DA NOÇÃO DE PRESENTE

Apesar de a progressão temporal da narrativa de *Homens imprudentemente poéticos* acontecer de forma linear, ela conta com uma particularidade na abordagem do tempo presente. Porém, antes de tratar deste aspecto em especial, traremos a reflexão de Mikhail Bakhtin acerca não apenas do tempo, mas também do espaço, que é um elemento importante nesta obra de Valter Hugo Mãe. Assim, o conceito de cronotopo, de Bakhtin, pode ser interessante para um aprofundamento nestas duas questões. Para o teórico russo, o cronotopo é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 211).

É possível então perceber a passagem ou não do tempo da maneira em que ele se mostra no espaço, assim como o espaço se apresenta e se delimita em sua relação com o tempo. Bakhtin destaca o ato do encontro entre personagens como um motivo “cronotópico por natureza”, uma vez que personagens só se encontram em um contexto temporal ligado ao espacial. Como os embates entre Itaro e Saburo na aldeia onde vivem, que necessitam da presença num mesmo lugar, em um mesmo tempo.

É no maior capítulo do livro, **A lenda do poço**, onde podemos acompanhar melhor a progressão do tempo da narrativa. Itaro passa “sete sóis e sete luas” no fundo de um poço escuro. O tempo aqui é ligado diretamente ao espaço, uma vez que não podemos separar a dimensão espacial do poço dos sete dias e sete noites naquele ambiente. Os sentidos de Itaro fazem essa ligação espaço-temporal ao salientar a escuridão, o tato e a fome no decorrer dos dias. É neste cronotopo do poço onde o personagem sofre sua maior transformação, abrindo mão de uma verve destrutiva e tornando-se mais amoroso. A transformação, que é primordial para a progressão da narrativa, exige espaço e tempo.

A progressão do tempo se aproxima do conceito de tempo idílico de Bakhtin, pois a vida na aldeia monótona e a situação de pobreza extrema passa pelo “tempo orgânico”, de características ligadas à terra e ao trabalho, que é um contraponto ao tempo fragmentado de uma grande cidade: “no romance regionalista, como no idílio, todos os limites temporais estão abrandados e o ritmo da vida humana concorda com o ritmo da natureza” (BAKHTIN, 1998, p. 337). A ligação do homem com a terra é evidente neste romance, pois a matéria-prima de Itaro são os bambus e a de Saburo é a própria terra, e a luta contra a miséria – relacionada à falta de atividades que possam prover renda, por exemplo – é um martírio constante. Bakhtin também cita camponeses, artesãos e outros trabalhadores rurais como personagens do idílio. O capítulo **A lenda do poço** só reforça o papel da terra e do tempo “abrandado”, que progride sem grandes saltos temporais e funciona como ferramenta retórica do texto, na medida em que o leitor pode sentir certa lentidão da passagem do tempo que se assemelha com o tempo da própria leitura.

Após esta passagem pelo conceito de cronotopo, que faz a paridade do contexto temporal com o espacial, podemos seguir com a análise mais profunda e estrita da noção de tempo no romance. O teórico francês Gérard Genette, em seu livro *Discurso da Narrativa*, cita Christian Metz para conceituar didaticamente a questão do tempo na narrativa:

A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem ‘frequentativa’ de cinema, etc.); mais fundamentalmente, convida-

nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo (GENETTE, [s.d.], p. 31).

Diferente de Bakhtin, que atrela o tempo ao espaço, Genette prefere se debruçar na ligação entre dois tempos: tempo da história e tempo da narrativa. Essa escolha facilita a identificação do que ele chama de anacronia narrativa, que nada mais é do que a “discordância entre a ordem da história e a da narrativa”. A análise das anacronias pode nos ser útil aqui, uma vez que Itaro tem a habilidade de prever o futuro, o que traz para o presente um apontamento futuro que interfere no desencadeamento convencional da ordem temporal da história. Esta antecipação que evoca um acontecimento é designada por Genette como prolepse. Porém, tais previsões do personagem Itaro reforçam ainda mais o caráter retórico desta anacronia utilizada pelo autor. “O papel desses anúncios na organização e naquilo que Barthes chama o “entrançado” [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor” (GENETTE, [s.d.], p. 72).

A prolepse como ferramenta retórica torna-se duplamente importante na narrativa de Valter Hugo Mãe, pois serve como recurso de antecipação – o que pode ser utilizado em narrativas realistas, como função de anúncio ou salto temporal –, mas é também um dos mais relevantes elementos do fantástico dentro do livro, pois extrapola o papel de simples anúncio, visto que é uma habilidade sobre-humana. Os aspectos do *realismo maravilhoso* contidos no livro – como os fantasmas, por exemplo – também se aproximam do que Genette denomina como “fantástico do folclore”, que de certa maneira se encontra fora dos limites do mundo real, mas “opera nas vastidões do espaço e do tempo, sabe sentir esses espaços e utilizá-los.” (GENETTE, [s.d.], p. 267)

Em uma de suas primeiras previsões, no capítulo **O detalhe**, o oitavo do livro – portanto, no início do romance –, Itaro mata outro besouro para ler o futuro em seu rastro na madeira: “Baixou os olhos, intenso, alumiado pelo fogo, e disse: cegarei de igual modo” (MÃE, 2016, p. 57). No penúltimo capítulo, **A simplificação do corpo**, o artesão encontra esse destino anunciado: “Saber apenas das ideias, a essência de cada coisa. Ficar livre. Itaro pensou, ficar livre. Furou os olhos” (MÃE, 2016, p. 204).

Entendidos estes breves conceitos de Bakhtin e Genette, podemos dar um passo adiante e tentar delimitar qual é este tempo onde estão os personagens de *Homens imprudentemente poéticos*. Para conceituar mais diretamente a percepção de tempo que o leitor pode sentir com relação ao romance, recorreremos à obra *Tempo e Narrativa*, do filósofo francês Paul Ricoeur. Ele lembra a reflexão de Santo Agostinho acerca da dificuldade de compreender o que seria o tempo: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais” (RICOEUR, 1994, p. 23). Apesar desta dificuldade de compreender algo que podemos sentir facilmente, mas nem sempre detalhar em palavras, voltemos:

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (RICOEUR, 1994, p. 85).

Partindo da hipótese de Ricoeur, onde o conceito tempo só é perceptível dentro de uma narrativa, podemos notar a permanência da ideia de presente constante neste texto de Valter Hugo Mãe. A narrativa segue uma estética de parábola, principalmente nos capítulos **A lenda do poço** e **A lenda da cega no lago Biwa**, que evocam culturas e mitos tradicionais japoneses e trazem em sua essência os ecos do passado e da aura ancestral para o presente. A evocação da memória é fundamental em todos os aspectos do romance: as tradições, mitos e artes estão ligadas aos costumes do passado.

Com essas características podemos trazer o conceito de tríplice presente, extraído da obra de Santo Agostinho e também observado por Paul Ricoeur:

confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente. Conhece-se a fórmula famosa, cujo laço com a aporia que ela deveria resolver se esquece com demasiada facilidade: ‘Talvez se pudesse dizer no sentido próprio: há três tempos, o presente do (*de*) passado, o presente do (*de*) presente e o presente do (*de*) futuro. Há, com efeito, na (*in*) alma, de um certo modo, estes três modos de tempo, e não os vejo alhures (*alibi*)’ (RICOEUR, 1994, p. 28).

A morte é o ponto de contato mais evidente desses três presentes. Ela evoca uma ideia de presente do futuro, pois morrer é o destino de todos os seres vivos, mas a vida parece não cessar completamente para os personagens, o que traz a permanência da morte. A ideia de que a única certeza da vida humana é a morte – o fim da vida, neste caso, como porvir –, e que hoje é quase um provérbio, não representa o futuro na narrativa. A morte que já foi consumada é representada pelo espírito do pai de Itaro em um nível similar ao da existência física. Em outra passagem, enquanto Itaro caminha com a irmã cega na floresta e esta nota o som dos corpos dos suicidas presos às árvores, para manter a inocência da criança, ele explica que seriam “frutos gordos, flores imensas”, criando um paralelo entre nascimento e morte, início e fim. Futuro e passado são relacionados à morte no presente.

Outro traço desse presente constante é a recorrência da morte em toda a extensão do romance: os suicidas da floresta, a morte da esposa de Saburo e o espírito do pai de Itaro. Nos suicidas podemos notar a iminência da morte, que nem sempre é consumada. O assassinato da esposa de Saburo faz com que este vista o quimono da morta no espantalho em seu jardim, uma morte sem luto que motiva uma busca desesperada pela devolução da vida. E o fantasma do pai que chega a agredir fisicamente o filho, o que traz em si um aspecto de permanência mesmo após a morte.

Também a habilidade de Itaro, que pode prever o futuro a partir da morte de animais, faz esta relação entre uma noção de posteridade que é trazida para o presente. Ainda segundo Ricoeur, “É graças a uma espera presente que as coisas futuras estão presentes a nós como porvir. (...) A espera assim é análoga à memória” (RICOEUR, 1994, p. 27).

Ao fim do romance, a ideia de futuro é novamente resgatada pela narrativa de forma mais clara, quando há uma trégua entre os dois personagens para que voltem a algo elementar como a simples existência. Em meio a um contexto de miséria e solidão, que é o que resta naquele momento, Saburo recita um poema sobre as cerejeiras enquanto os dois decidem adiar suas mortes para viverem o presente: “A vida, subitamente, era sem pressa. Planeariam combater-se mais adiante, se ainda fosse interessante matarem-se um ao outro” (MÃE, 2016, p. 208). Os conceitos de imprudência e poesia são, então, amarrados no último capítulo do livro. Se

lembrarmos que as cerejeiras são árvores características da paisagem japonesa e suas flores simbolizam a brevidade de uma vida, é notável que Valter Hugo Mãe nos encaminha para um sentido de beleza ligado à finitude, o que é experimentado pelos suicidas – mas também pelos que desistem do suicídio – ao adentrarem a floresta.

O historiador de literatura japonês Shuichi Kato, autor do livro *Tempo e espaço na cultura japonesa*, expõe uma impressão que muito se relaciona com ideia da permanência do presente de Ricoeur. Para Kato, o tempo na cultura japonesa se desenvolve como uma linha reta infinita e o agora tem total preponderância com relação a passado e presente.

O 'agora' estica e encolhe como um fio elástico. Pode incluir um passado e um futuro próximos, e, nele, a abrangência que serve de referencial para pensá-lo não muda, de modo que vamos deixá-lo determinado como uma extensão que permite ser extrapolada (KATO, 2012, p. 49).

Ao abordar o “agora”, Kato aproxima seu conceito do tríplice presente, que tem em si mesmo passado e futuro, sem deixar de ser o tempo atual. Essa linha reta abarca memória e porvir, algo que o acadêmico japonês também aproxima do conceito de circularidade, ou um “tempo rotativo sem começo e sem fim”. A percepção da passagem do tempo tem menos a ver com o tempo histórico e mais a ver com o ciclo de vida das pessoas. “A vida é curta. Esta é a condição humana, e não difere segundo a cultura. O que difere de acordo com a cultura é de se lidar com essa realidade” (KATO, 2012, p. 52).

Podemos relacionar essa impressão temporal à busca dos personagens pela sobrevivência, à luta contra a fome, à necessidade de garantir o agora. Para assegurar essa elasticidade do agora, que não exatamente se relaciona com a noção de futuro, o autor lembra da influência do taoísmo e sua ideia de prolongamento da vida pela busca da juventude ou da imortalidade. Ainda sobre a importância do taoísmo na percepção do tempo, Kakuzo Okakura, em *O Livro do Chá*, também deixa claro que o taoísmo se fixa no presente, no estar no mundo, como destacavam os historiadores chineses. “É em nós que Deus encontra a natureza, e o ontem se aparta do amanhã. O presente é a infinitude movente, a esfera legítima do relativo” (OKAKURA, 2017, p. 59). Em suma, na cultura japonesa há uma coexistência de um tempo em linha reta, o tempo cíclico e o tempo da vida humana, todos eles unidos pelo “agora”.

Até mesmo na arte Shuichi Kato salienta esse conceito de valorização do presente, em especial na pintura. Quando Itaro ornamenta seus leques com a arte da pintura, a exemplo de um quadro, estaria então impedindo a fluência do tempo naquilo que é retratado: “a pintura copia a ‘imagem’ de um objeto de um momento dado (...) Dentro de um quadro, as pessoas não envelhecem, as flores não caem, o tempo não flui” (KATO, 2012, p. 114). O presente é justamente o tempo onde se desenvolve o gênero epidíctico, é nele que o leitor é envolvido pela linguagem, pela comoção, pela identificação de valores, e interpreta a escrita (diferente dos gêneros deliberativo e judiciário).

Existe um claro distanciamento entre os personagens do livro e a noção de esperança como algo positivo. A abrangência da morte que permeia a narrativa dá uma visão opaca de futuro, uma vez que a urgência da fome é sempre o presente. “Itaro nunca usaria o coração para o amor. Dizia: estômago. Amava com o estômago. Só sabia da sobrevivência” (MÃE, 2016, p. 207).

O suicídio, os assassinatos, o monstro metafísico de fumaça são alguns dos elementos que trazem a morte para o presente da obra. Porém, o único resquício da esperança em *Homens imprudente poéticos* parece ligado à natureza: o jardim cultivado por Saburo. Jardim este que pode aplacar a ira de predadores fantásticos, enquanto se espera que também sensibilize os suicidas com a beleza da vida e cative os deuses para que devolvam a esposa morta. Sobre as cordas que serviriam de guias para o caminho de volta dos suicidas que optassem pela vida, em nota do autor, Mãe destaca que “A natureza é, de todo o modo, o único futuro viável, a única perenidade” (MÃE, 2016, p. 213).

Neste sentido, apesar de um distanciamento do futuro como algo positivo, ou seja, que vislumbre mais que a simples sobrevivência e apresente a possibilidade da felicidade, o autor deixa disponível um elemento primordial capaz de fomentar a esperança nos personagens: a natureza. Sendo assim, a própria esperança também pode ser algo acessível e até natural ao ser humano. Por fim, podemos aplicar o pensamento do filósofo alemão Ernst Bloch acerca da possibilidade da esperança na obra: “Há, no homem, esse elemento aberto, e ele é habitado por sonhos, planos. O

elemento aberto existe nas coisas, na sua extremidade mais avançada, onde o devir ainda é possível.” (BLOCH, 2005, p. 195 apud CARVALHO, 2014, p. 3).

12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação, quando ainda era apenas um projeto de pesquisa, teve como objetivo inicial a investigação acerca da influência – e da permanência – do *realismo maravilhoso* em uma obra contemporânea que não estivesse no rol de romances latino-americanos. Na época eu já identificava alguns traços característicos nos livros de Valter Hugo Mãe, autor com fortes ligações com a literatura brasileira. Além disso, com o amadurecimento da pesquisa, surgiu o interesse de dar um passo adiante e fazer essa análise com base na abordagem da retoricidade do romance *Homens imprudentemente poéticos*.

Apesar de ter recebido prêmios literários relevantes para obras em língua portuguesa, a criação literária de Valter Hugo Mãe, embora popular, ainda é pouco analisada na academia, no que diz respeito à perspectiva dos estudos retóricos. A partir da retórica nas letras modernas podemos trazer um olhar sobre a produção de sentido do discurso. Desta forma, é possível também abordar as influências do sublime, das intenções criativas e estéticas do autor sobre o leitor, assim como a utilização de metáforas e alegorias, além da presença do *realismo maravilhoso* – que vai muito além do período do “boom” da literatura latino-americana – e sua retoricidade em *Homens imprudentemente poéticos*, uma obra contemporânea, nascida fora do contexto geográfico e político da América Latina, mas com forte ligação literária com o Brasil e com o universo lusófono.

Diante das reflexões apresentadas sobre a influência retórica para o desenvolvimento do texto e, conseqüentemente, seus efeitos sobre o leitor, torna-se notável o emprego da técnica narrativa como forma de não apenas marcar o verossímil com características do *realismo maravilhoso*, mas o uso dos efeitos da retórica como forma de atribuir significados ao texto enquanto obra de arte. A partir das análises de estudiosos como Antônio Cândido, Vincent Jouve, Iuri Lotman,

François Jullien e outros, compreendemos que a eficácia da narrativa reside na coesão e persuasão do texto, além de certa dependência da capacidade do leitor para decodificar a narrativa e completar imaginativamente suas lacunas.

O texto passa por um terreno poético e simbólico, onde a verossimilhança é desafiada pela presença do maravilhoso e do fantástico. Assim, Mãe manipula a linguagem e as metáforas para criar um universo onde os limites entre realidade e mito se tornam tênues. A sutileza da agudeza retórica empregada na relação entre os personagens e sua aldeia se mostra, então, como um convite à contemplação e à interpretação do que não é lido literalmente, de acordo com as percepções individuais. Assim, a obra literária transcende sua condição de mero artefato textual, tornando-se um espaço de encontro e diálogo entre diferentes universos de significação dentro e fora do livro.

Ao trazer à tona as tradições, crenças e mitos do Japão, o autor apresenta elementos culturais que estabelecem maior proximidade com o universo extradiegético. Ao nos conduzir pelos conflitos de Itaro e Saburo, também notamos a complexidade da existência humana em sua plenitude e contradição. Atravessamos a narrativa ao lado da imprudência dos protagonistas, cujas vidas se entrelaçam entre ódio e encanto. No cerne dessa relação, encontramos uma visão introspectiva – e que pode gerar estranhamento sob a ótica ocidental – acerca da existência, da natureza, da honra e, principalmente, da morte.

A investigação de uma poética da imprudência neste romance serve como ponto de partida para compreender a complexidade das relações entre os personagens e a inter-relação com a cultura, o que joga luz sobre os significados da narrativa. Através de uma análise que entrelaça conceitos da poética clássica, como os de Aristóteles e Horácio, às reflexões sobre a arte da escrita contemporânea, exploramos como o autor utiliza essa imprudência como ferramenta narrativa e temática para tratar da condição humana. Por meio do compartilhamento de um ambiente paupérrimo e da conexão pela arte, esses personagens encarnam essa poética da imprudência, um tema que ressoa tanto na tradição literária ocidental quanto nas nuances da cultura japonesa.

Ao retomar conceitos fundamentais da poética clássica, como a *mimesis* e a verossimilhança, nota-se como a narrativa de Mãe se insere em um diálogo com a tradição literária. Ao mesmo tempo, o autor reinventa a linguagem e a estrutura narrativa, utilizando-se de recursos estilísticos que tensionam as convenções estabelecidas, fazendo pleno uso da língua portuguesa. No âmbito da retórica, destacamos o uso de técnicas como o discurso atrelado à tradição e a emulação de emoções aproximam o leitor da história e tornam a narrativa mais convincente. Seguindo ainda a retórica epidíctica, percebemos a intenção de aproximar o leitor da narrativa por meio do reconhecimento de valores já estabelecidos.

Ler a obra retoricamente nos permite também explorar a relação entre metáfora e alegoria na construção do romance. A partir das definições de Massaud Moisés, Flávio Kothe e João Adolfo Hansen, discutimos como a metáfora serve como base para a alegoria, o que permite uma leitura interpretativa que transcende o sentido literal do texto.

Através da análise da cegueira de Matsu, a lenda do poço e a simbologia das cerejeiras, fica clara a intenção do autor ao utilizar elementos metafóricos para a construção de uma alegoria mais ampla sobre a condição humana. A cegueira revela-se como uma metáfora para uma visão mais profunda e introspectiva do mundo. A lenda do poço, por sua vez, simboliza o processo de autoconhecimento e renascimento, enquanto as cerejeiras representam a efemeridade da vida e a aceitação da morte como parte natural do ciclo existencial. Além disso, analisamos outras metáforas presentes na obra, como os leques de Itaro e o quimono da esposa de Saburo, que contribuem para a construção rica em simbolismo.

Dessa maneira foi possível delimitar a obra dentro das características do *realismo maravilhoso* e, durante o percurso, estudar e apresentar os motivos pelos quais a poética do autor se mostra eficaz e desperta os efeitos e reações buscados pela literatura com relação a seus leitores.

Há um prazeroso esforço para manter este trabalho com linguagem acessível, retrabalhando os conceitos acadêmicos de forma que os capítulos também possam ser lidos separadamente, com certa independência do restante do trabalho, e por pessoas menos familiarizadas com o linguajar teórico da academia.

13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTARES, Guillermo. **A história do Japão contada pelas cerejeiras, que já foram sequestradas por kamikazes, e resgatadas por um jardineiro como símbolo nacional.** El País, Madri, 12 de jul. de 2021. Disponível em <<https://brasil.elpais.com/cultura/2021-07-12/a-historia-do-japao-pelas-cerejeiras-que-ja-foram-sequestradas-por-kamikazes-e-resgatadas-por-um-jardineiro-como-simbolo-nacional.html>>. Acessado em 07/09/2022.

AMOSSY, Ruth. **A Argumentação no Discurso.** São Paulo: Contexto, 2020.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** Trad. Edson Bini. 4ª ed. São Paulo: Edipro, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓTELES. **Retórica.** Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

HORÁCIO. **Arte poética.** Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance.** São Paulo: Unesp, 1998.

BASTAZIN, Vera; SOARES FILHO, A. C. **Imprudência humana tragicamente poética.** Cerrados, Brasília, n. 51, p. 66-80, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26684/26838>.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança.** Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BORGES, Jorge Luis. "A arte narrativa e a magia". In **Obras completas vol. 1.** São Paulo: Globo, 1998.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 3ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1973.

CARPENTIER, Alejo. **Literatura & Consciência Política na América Latina**. Trad. Manuel J. Palmeirim. São Paulo: Global, 1969.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. Marcelo Tápia. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARVALHO, Mariana. **Esperança e possibilidade em Ernst Bloch**. 2014. Disponível em: <<https://www.publicacoes.uniceub.br/universitashumanas/article/view/2935>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CONFÚCIO. **Os analectos**. Tradução do inglês Caroline Chang; tradução do chinês, introdução e notas D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM, 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** 3.ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2004.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FREITAS, Angélica Catiane da Silva de. **Sublime patético: a presença do trágico, do sublime e da melancolia nos romances de Valter Hugo Mãe**. Curitiba: Appris, 2020.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [Freud] e Romero Freitas [Hoffmann]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Trad. Eric Nepomuceno. 109ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d.

HANSEN, João Adolfo. **Retórica da agudeza**. Letras Clássicas, São Paulo, n. 4, p. 317-342, 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792/77458>.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. Campinas: Hedra/Editora da Unicamp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Trad. Maria da Conceição Costa. Portugal: Edições 70, 2019.

HIRANO, Heidi. **O Suicídio na Cultura Japonesa**. Revista Brasileira de Psicologia, Salvador, v. 2, n. 2, p. 6-16, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revbraspsicol/issue/download/1840/452>.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAPAN HOUSE. **Kami: respeito e admiração à natureza e aos deuses que habitam seus elementos**. São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kami/>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JULLIEN, François. **Tratado da Eficácia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: ed. 34, 1998.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWABATA, Yasunari. **Kyoto**. Trad. Meiko Shimon. 4ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1950.

LLOSA, Vargas. "O realismo maravilhoso ou artimanhas literárias?". In **A Verdade das mentiras**. São Paulo: ARX, 2004.

LONGINO. **Do Sublime**. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCIANO, de Samósata. **Diálogos dos mortos: versão bilingue grego/português**. Trad. Henrique G. Murrachco. 2ª ed. São Paulo: Palas Athena: Universidade de São Paulo, 1999.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. Porto: Porto Editora, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Editora Globo, 2016.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2000. Ebook Kindle, 2376 posições.

MOISÉS, Massaud. **Guia prático de análise literária**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, s.d.

OKAKURA, Kakuzo. **O livro do chá**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

PERELMAN, C.; OLDBRECTS-TYTECA, L. **Tratado de Argumentação: a nova retórica**. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REBOUL, Oliver. **Introdução à retórica**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Trad. Eric Nepomuceno. 7ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2019.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2007.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANO, Lucia. **Das Narrativas Verdadeiras, de Luciano de Samósata: Tradução, Notas e Estudo**. Dissertação apresentada para obtenção do título de mestre. Universidade de São Paulo, 2008.

SHÔNAGON, Sei. **O Livro do Travesseiro**. Trad. Geny Wakisaka, Junko Ota, Lica Hashimoto, Luiza Nana Yoshida e Madalena Hashimoto Cordaro. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Ana Cláudia da; UMETSU, Rafaella Kazue Gitirana. **O Japão de Valter Hugo Mãe**. Revista Cerrados, n. 44, ano 25, p. 159-172, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13706/12029>.

SMITH, Richard Gordon. **Clássicos japoneses sobrenaturais**. Trad. Alexandre Boide. Rio de Janeiro: Darkside, 2023.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.