

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

SÍLVIA CRISTINA GARCIA

***HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS:*
ALTERIDADE E CRIAÇÃO LITERÁRIA EM
VALTER HUGO MÃE**

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Vera Bastazin

São Paulo
2019

Banca Examinadora

Dedicatória

Esta pesquisa é dedicada a Valter Hugo Mãe, aos meus ancestrais e a todos aqueles que me sucederão, aos meus pais, meu parceiro Bruno Di Trento e meu irmão Tony Germano.

Dedico, ainda, a todos os mestres que encontrei pelo caminho da vida, entre eles, Samir Yazbek, José Eduardo Vendramini, Vera Bastazin e Maria José Gordo Palo, aos meus amigos e ao corpo docente da PUC-SP.

Também é dedicada ao Sesc-SP e ao encenador Antunes Filho (*in memoriam*) que, com sua vida e obra, demonstrou que alteridade, outridade e o valor da arte são indispensáveis à nossa humanidade.

Por último, dedico à resistência da Educação, da Cultura e da Nação em um momento tão difícil.

AGRADECIMENTOS

À espiritualidade por ter me mantido em equilíbrio e possibilitado que seguisse em frente.

A Valter Hugo Mãe, pela obra poética que move mundos dentro de minha alma e me inspirou para voltar à academia.

Ao Sesc-SP, que concedeu a bolsa de estudos, em especial, a Danilo Santos de Miranda, diretor regional, e aos meus gerentes Valter Vicente Sales, Regina Gambini e Gilberto Paschoal por todo o apoio.

Aos meus pais, minha família e meus amigos por entenderem minha ausência e incentivarem o meu caminho.

À generosa, parceira, amorosa e dedicada orientadora Vera Bastazin, com quem aprendi infinitamente desde o primeiro dia de aula.

À Prof^a. Dr^a. Diana Navas por ter me apresentado Octavio Paz.

Aos excelentes mestres do corpo docente da PUC-SP que abriram horizontes, conceitos e poéticas à minha frente e tornaram-me um ser humano melhor.

Às Professoras Dr^{as}. Fabiana Carelli e Maria José Gordo Palo, que aceitaram o convite para participar da qualificação e da banca e por suas grandes contribuições.

À secretária Ana Albertina Miguel, que desde o primeiro dia foi generosa nas informações, uma grande incentivadora e ofereceu todo o apoio necessário.

Aos colegas que encontrei no Mestrado, alguns que se tornaram amigos.

À Andrea Cruz, Gisele Freire, Patricia Pereira, Rosineide Melo, Tatiana Garcia, Vania Leite e Valeria Bursztein pela sororidade.

Às escritoras e poetizas Beth Brait Alvim e Miriam Portela por existirem.

A Rosemeire Celentano e Eliseu Labigalini pelo suporte emocional.

Aos meus ancestrais, aos que me sucederam e sucederão e à minha madrinha Maria do Carmo Silva Watan, que me deu o primeiro livro aos sete anos de idade.

“O presente trabalho foi realizado com apoio do SESC-SP, de acordo com o Programa de Bolsa de Estudos, conforme Ordem de Serviço nº. 35/2013”.

RESUMO:

Esta dissertação tem como *corpus* de investigação o romance **Homens imprudentemente poéticos**, de 2016, publicado pelo escritor angolano Valter Hugo Mãe. O objetivo do trabalho é evidenciar a maneira como o narrador constrói as personagens, assim como os artifícios utilizados para despertar o leitor em relação à poeticidade narrativa; o objetivo se estende também para o entendimento da intersubjetividade – questão tão necessária à humanidade e, em específico, à criação literária.

A fundamentação teórica apoia-se nos conceitos de alteridade, segundo Emmanuel Lévinas e *outridade*, de Octavio Paz; do belo e do sublime, de Friedrich Schiller; da beleza, em Plotino; do grotesco em Wolfgang Kayser; de estranhamento, de Vitor Chklovski; e da performance na leitura, em Paul Zumthor. Por fim, são utilizados como apoio teórico, também, os postulados de Octavio Paz sobre a criação poética; Para completar a abordagem teórica, recorre-se, ainda, ao universo da fantasmagoria e do fantástico além do diálogo entre o Oriente e o Ocidente, que nasce do cenário temático-cultural, cuja trama se passa no Japão.

ABSTRACT:

This dissertation has as its corpus of investigation the novel **Homens imprudentemente poéticos**, of 2016, published by the Angolan writer Valter Hugo Mãe. The objective of the work is to highlight the way the narrator constructs the characters, as well as the artifices used to awaken the reader in relation to the narrative poeticity. The objective extends also towards the understanding of intersubjectivity – a critical question to mankind and, in particular, to literary creation.

The theoretical foundation relies on the concepts of otherness, according to Emmanuel Lévinas, and *outridade*, by Octavio Paz; of the beautiful and sublime, of Friedrich Schiller; of beauty, in Plotino; of the grotesque in Wolfgang Kayser; of estrangement, by Vitor Chklovski; and performance in Reading, in Paul Zumthor. Finally, the postulates of Octavio Paz on poetic creation are also used as theoretical support.

To complete the theoretical approach, it is also used the universe of phantasmagoria and the fantastic, besides the dialogue between the East and the West, born from the thematic-cultural scenario, whose plot is set in Japan.

Palavras-chave: Valter Hugo Mãe; Alteridade; Outridade; Belo e Sublime; Criação Poética.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 09 |
| Capítulo I | |
| 1.1 O Romance | 22 |
| 1.2 Vestígios do Grotesco | 29 |
| 1.3 Indícios do Sublime | 35 |
| 1.4 Do Caminho e das Sombras | 45 |
| Capítulo II | |
| 2.1 Dualidade da Alma Humana: Diálogos com a alteridade..... | 57 |
| 2.2 Outridade e Ato Poético..... | 65 |
| 2.4 A Ubiquidade da Cena | 69 |
| Capítulo III | |
| 3.1 Imagens Origami..... | 75 |
| 3.2 Performances Cênicas..... | 81 |
| 3.3 Personagens <i>Esbagoadas</i> | 88 |
| 3.4 Gesto Poético..... | 93 |
| Capítulo IV | |
| 4.1 A Insondável Arte de Ler..... | 103 |
| Considerações Finais..... | 110 |
| Referências | 113 |

INTRODUÇÃO

A vida é uma marcha rumo ao cárcere. A verdadeira literatura deve ensinar como escapar, ou prometer a liberdade.

Anton Tchékhov

Esta dissertação tem como *corpus* de investigação o livro **Homens imprudentemente poéticos** (2016), do escritor angolano Valter Hugo Mãe, radicado em Portugal, e nasce da inquietação frente a um narrador que nos coloca temas dramáticos, ao mesmo tempo em que nos fascina com sua maneira de narrar e, porque não dizer, sua indelével poeticidade.

Nossa proposta é estudar os significados e a humanidade que dão vida às palavras de Mãe, sem, contudo, limitá-las ou apreendê-las em conceitos, porque a humanidade não cabe em conceitos. Entretanto, sabemos que essa é uma das responsabilidades que compete ao pesquisador.

Nesse sentido, não queremos nos ater à temática da morte presente na narrativa porque essa é uma prerrogativa de praticamente toda a obra do escritor, inclusive, em seu último livro de poemas, intitulado *Publicação da Mortalidade*, lançado em 2018, em Portugal, que reitera o parentesco de sua escrita com a morte, com a solidão e com a espiritualidade. Além disso, o próprio Mãe em seu livro **A desumanização** comenta, em nota, sobre a perda de seu irmão Casimiro – a quem dedica a obra –, o que o teria marcado profundamente, reverberando em sua escritura. Também porque outros acadêmicos já o fizeram ao analisar alguns de seus escritos. Acresça-se que a morte, no decorrer dos séculos, perde aos poucos sua onipresença, também na narrativa, e talvez flertar com ela seja um indício de resistência.

Há um livro intitulado **Suicidas** – Antologia de Escritores Suicidas Portugueses, organizado por Pablo Javier Pérez López, com prefácio de Mãe, publicado em 2014, em Portugal, no qual ele admite o quanto os portugueses e espanhóis têm em comum, e sobre o que significa isso do trágico ou da auscultação obstinada da morte.

A literatura é toda ela feita de maldades. Não é possível escrever uma história contando apenas as maravilhas que acontecem. Ninguém suporta mais que três páginas sobre a felicidade. Os romances, como a vida, são percursos pelas atrocidades e pelos adiamentos, enquanto vamos esperando que um dia tudo melhore, até que um dia melhore, piore, ou simplesmente acabe. (LÓPEZ, 2014, p. 7)

Interessa-nos nesta pesquisa abordar como o narrador instiga o leitor a refletir ante às agruras do mundo contemporâneo, uma vez que traz o efeito do real com muita veracidade quando nos coloca diante da Floresta Aokigahara, também conhecida como a Floresta dos Suicidas, nas proximidades do Monte Fuji no Japão. Esse narrador, onisciente e sagaz, desloca-nos de nosso cotidiano, fazendo-nos refletir sobre o suicídio como uma prática comum no Japão, que se espalha pelo mundo.

Levantamento de 2018, da Organização Mundial de Saúde (OMS), demonstra que ocorrem 800 mil suicídios ao redor do mundo por ano, sendo a principal causa de mortes entre jovens de 15 a 29 anos. Os índices, publicados às vésperas do Dia de Prevenção ao Suicídio, em setembro passado, informam que a cada 40 segundos, uma pessoa tira a própria vida no planeta.

Cerca de 80% desses óbitos acontecem em nações de baixa e média renda, conforme dados de 2016, sendo a maioria das ocorrências em zonas rurais e agrícolas, por meio de envenenamento com pesticidas, enforcamento e armas de fogo. Nos países de alta renda, vincula-se o suicídio a problemas de saúde mental.

No Japão, o autoextermínio decresceu para cerca de 21 mil em 2017, segundo a polícia, comparado aos 34,5 mil em 2003, graças a medidas preventivas. No entanto, ainda é uma das maiores taxas do mundo. No Brasil, o índice de suicídios da população indígena é três vezes superior à média do país. Vale assinalar que o cenário da narrativa é exatamente uma aldeia em que a população vive de forma precária. Devemos ressaltar, ainda, que são povos tradicionais e torna-se impossível não tecer ilações ou não refletir sobre a contemporaneidade.

Quando nos referimos ao efeito do real, estamos evocando o semiólogo francês Roland Barthes (2012) e sua proposição sobre a representação da realidade na

literatura por meio de lugares históricos, fotografias, monumentos, objetos antigos etc. a exemplo da Floresta Aokigahara, que é um lugar conhecido tradicionalmente como o segundo local mais procurado por pessoas que buscam cometer o suicídio, atrás somente da Ponte Golden Gate, na Califórnia, nos Estados Unidos.

Nesta dissertação, queremos entender a construção das metáforas relacionadas às três personagens centrais da narrativa – o oleiro Saburo, o artesão Itaro e a menina Matsu – e à maneira como elas motivam para a reflexão sobre a criação artística e a capacidade que a beleza e a arte têm de fascinar quem delas se aproxima. Explicamos: o oleiro Saburo, ao pintar as cerâmicas criadas, passa a destituí-las de seu valor utilitário, além de cultivar um jardim na floresta, cuja beleza poderia despertar os suicidas para a vida, afastando-os de seu intento em relação à morte; o artesão Itaro, por sua vez, dedica-se à criação de leques que vende para manter o sustento da família, até que começa a buscar na pintura desses leques a imagem perfeita, acabando por apaixonar-se tão profundamente por suas criações que chega a negar sua comercialização; e a menina Matsu, uma contadora de histórias, que, pela projeção de seu imaginário, cria *com e pelas* palavras um mundo, cuja beleza encantam a si mesma e aos que vivem ao seu redor, assim como a nós, leitores.

Propomo-nos, ainda, a acompanhar a trajetória das personagens Itaro e Saburo que, no decorrer da narrativa, invertem seus papéis – para o bem e para o mal – e nos trazem a reflexão sobre a interdependência da humanidade e, portanto, a experiência da alteridade, desconstruindo o desenho inicial dos protagonistas para a arquitetura de outro viés narrativo, nos moldes de que nos propõe o filósofo francô-lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995).

Discípulo de Edmund Husserl (1859-1938) e de Martin Heidegger (1889-1976), Emmanuel Lévinas nos convoca para a questão da alteridade tendo a ética como filosofia primeira, cuja responsabilidade está também no saber-se colocar no lugar de outrem, lendo no rosto do outro sua própria imagem, passando a conhecer, inclusive, o que não conhece por intermédio do outro. Ele acrescenta a esse conceito a metáfora do rosto do outro como se fosse uma janela em que nossa própria figura humana também se desenha. Ocorre que, nessas personagens, esse colocar-se no lugar do

outro vai acontecendo à revelia, sem que sequer elas percebam, acrescentando elementos do grotesco e do sublime.

Outro foco de nosso interesse é investigar como o fantasmagórico, o medo e o fantástico se inscrevem na narrativa, tão bem representados pelas personagens ubíquas (fantasmas), ou ainda, pelo quimono onipresente da senhora Fuyu, esposa de Saburo, e dos próprios sentimentos de Itaro.

Em relação a Mãe, lembramos que é um dos escritores mais reconhecidos na atualidade, provavelmente por admitir em diferentes entrevistas e, até mesmo nas entrelinhas de suas criações poéticas, que pretende, com sua literatura, solucionar o *horível do mundo*. Em entrevista ao jornal **El País**, comentou que ao misturar a língua portuguesa oral e escrita em sua terra natal, na Angola e no Brasil, talvez esteja tentando criar um *valterês* ou um português que acabe por ser um pouco mais dele que exatamente de alguma nação.

Valter Hugo Lemos, conhecido como Valter Hugo Mãe, nasceu em Henrique de Carvalho, atualmente conhecida como Saurimo, na Angola, em 1971. É hoje, aos seus 48 anos, polígrafo, atuando como poeta, romancista, cronista, dramaturgo, autor de livros infantis, apresentador de televisão, vocalista e letrista da banda portuguesa *Governo*, colunista do *Jornal de Letras e Público* e ainda flerta com as artes plásticas. Estudou Direito e especializou-se em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto; teve um período em que atuou como editor, quando fundou a Quasi Edições e a editora Objecto Cardíaco, além de codirigir a revista *Apeadeiro* durante a primeira década dos anos 2000.

Em 20 anos de escrita, o autor produziu sete romances, títulos infanto-juvenis, um livro de contos, além de poesia e teatro. Em 1999, seu livro de poesia **Egon Schiele** – auto-retrato de dupla encarnação (1999) venceu o Prêmio Almeida Garret em sua estreia e foi agraciado com a Pena de Camilo Castelo Branco e o Troféu Figura do Futuro. A ele se seguiram outros títulos de poesia, antes de se aventurar como romancista. A saber: **estou escondido na cor amarga do fim da tarde** (2000); **três minutos antes de a maré encher** (2000); **a cobrição das filhas** (2001); **útero** (2003); e **o resto da minha alegria** (2003).

No ano de 2004, Mãe lança seu primeiro livro de prosa **o nosso reino**. E, em 2006, torna-se consagrado no segundo romance, pelo escritor português José Saramago (1922-2010), quando esse lhe atribui a alcunha de “um tsunami literário” pela obra **o remorso de baltazar serapião**, que lhe rendeu o Prêmio Literário José Saramago (2007). **a máquina de fazer espanhóis** conquistou o Grande Prêmio Portugal Telecom de Literatura – Melhor Romance e Livro do Ano (2012) e o penúltimo romance, **A desumanização**, figurou entre os finalistas do Prêmio Oceanos (2015), tendo sido adaptado para o teatro, em 2019, com direção de José Roberto Jardim, estreando no Sesc Santana, em São Paulo, indicado ao prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor direção e ao prêmio Shell de melhor iluminação. Mãe declarou ao jornal **Folha de São Paulo**: “é o elogio mais impressionante que alguém já fez ao meu livro” (2019).

A intensidade de sua produção e o reconhecimento de sua obra podem ser observados também pela tradução dos títulos para diversas línguas e publicação em países como Alemanha, Brasil, Croácia, Espanha, França, Islândia e Itália. No Brasil, aonde chegou em 2011, tem sido recebido com voracidade por um grande número de leitores.

Mãe é personagem do documentário ainda inédito **O Sentido da Vida**, dirigido pelo cineasta português Miguel Gonçalves Mendes, o mesmo diretor de **Antonio e Pilar** (sobre o escritor José Saramago), produzido pela O2 Filmes. A película traz a viagem ao redor do mundo de Giovane Brisotto, um jovem brasileiro – portador de uma doença hereditária rara e sem cura – que buscava respostas para questões existenciais sob as perspectivas de oito figuras públicas da contemporaneidade, entre elas, o próprio escritor. O jovem veio a falecer em 18 de fevereiro de 2018.

Em 2015, o romance **A desumanização** e o poema “Contabilidade”, de sua autoria, que consta no livro homônimo, inspiraram o clipe em que a cantora portuguesa Márcia e o fadista Camamé interpretam a canção **Desumanização**, com música dos Dead Combo, que faz parte da trilha sonora do filme **O Sentido da Vida**.

Neste ano, 2019, Mãe foi o autor homenageado do Fliaraxá – Festival Literário de Araxá, em Minas Gerais, que teve como tema Literatura, Leitura e Imaginação, onde lançou os livros **As mais belas coisas do mundo** e **Contos de Cães e Maus**

Lobos e lançou seu primeiro romance **o nosso reino**, além de ter feito uma série de ilustrações para o evento e participado de palestras sobre diferentes assuntos em Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

Suas obras, invariavelmente, trazem temas indigestos do mundo contemporâneo, porém, com uma linguagem revestida de alta complexidade poética. A impressão que fica para o leitor é de uma poeticidade intensa que deixa marcas permanentes de inquietação e fascínio.

Na biografia, em seu *site*, Mãe revela histórias vividas em sua infância, memórias, relatos de sua trajetória e uma experiência especial em 25 de abril de 1974, o dia da Revolução dos Cravos, em Portugal, quando tinha menos de três anos e guarda a que seria sua recordação mais antiga – “foi o dia em que minha cabeça nasceu” (autobiografia em <http://www.valterhugomae.com/>). O país vivia sob o regime ditatorial de Marcello Caetano (1906-1980), que deu continuidade ao governo de Antônio Oliveira Salazar (1889-1970), inspirado no fascismo italiano desde 1932.

A revolução, encabeçada por militares, foi consequência de anos da guerra colonial para a libertação de colônias como Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. O movimento foi iniciado à meia-noite, tendo como senha a canção proibida *Grândola Vila Morena*, de Zeca Afonso, em uma rádio. O governo foi deposto e a democracia foi reinstaurada. Nesse dia, a população saiu às ruas distribuindo cravos – a flor nacional –, aos soldados rebeldes, em agradecimento pelo fim da ditadura.

Naquela manhã, o menino estava com sua família em Lisboa, tendo vindo de Angola – onde nunca tinha visto uma criança loira, tal como a que brincava com ele naquele momento –, e esperava o pai, que resolvia alguns negócios. Essa (primeira) memória ficou guardada e foi resgatada futuramente na infância, em Paços de Ferreira, para dar sentido à sua concepção de mundo e, certamente, alicerçar o pensamento que viria a influenciar sua obra.

no dia em que minha cabeça nasceu ofereceram-me a liberdade e conheci a diferença. conheci e aceitei a diferença. que no mundo haveria de ver gente clara ou escura, pobre ou rica, mão esquerda ou mão direita fechada sobre o peito, e haveria de me reportar constantemente àquele momento que guardei

esquecido para só entender mais tarde. (autobiografia em <http://www.valterhugomae.com/>)

Outro aspecto que nos revela muito sobre o pensamento do escritor é a opção de incluir *Mãe* em seu nome artístico, o que explicou inúmeras vezes, em entrevistas, ampliando horizontes de entendimento de sua criação. Em sua concepção, às mulheres, a biologia reservou a experiência mais extrema da existência que é a capacidade de reprodução, ou seja, o que acontece às mulheres, poder-se-ia dizer, é o mais próximo ao que se entende por milagre.

Valter Hugo Lemos acredita que a arte e a literatura têm de ter a utopia da completude de poder entender o lugar do outro, o que é o outro e chegar a uma resposta universal. “Nesse aspecto, o extremo lugar do outro é mãe”, explica, justificando sua escolha, em entrevista ao **Fronteiras do Pensamento**. (<http://www.fronteiras.com>)

Seu último romance, **Homens imprudentemente poéticos**, foi lançado no Brasil em novembro de 2016 e recria uma aldeia no Japão encravada na encosta da Floresta dos Suicidas, em meados do século XIX, onde vivem o artesão Itaro e o oleiro Saburo, vizinhos e inimigos, que farão uma longa travessia rumo à beleza e à descoberta dos afetos. O romance é dividido em quatro partes: *A origem do sol*; *O homem interior a todos os homens*; *A fúria de cada deus*; e *A síndrome de Itaro*, que reúnem 36 capítulos.

Em dado momento narrativo, Itaro descobre que, ao provocar a morte de um peixe (“uma morte para comer”) e, posteriormente, de insetos, como o besouro, e até mesmo de animais como um gato, ele ativa sua capacidade de prever o futuro; suas premonições, porém, são sempre de visões trágicas sobre o que virá a acontecer, seja para os outros, seja para si próprio. É dessa forma que antevê que algo ocorrerá a senhora Fuyu, esposa do oleiro, e avisa-o, mas ambos não conseguem impedir que o pior aconteça. A mulher morre e seu quimono é exposto no espantalho do quintal de Saburo, permanecendo como uma presença inquietante para toda a aldeia.

O oleiro havia construído um jardim de flores na orla da montanha para *esperançar* por belezas que a natureza prescindira e o mantinha, antes, com a

expectativa de que a mulher não sucumbisse e, depois de sua morte, de que regressasse. Ou ainda, para ajudar os suicidas a desistirem da ideia de morte durante suas travessias em meio à floresta. Após a morte da esposa, cresce nele o desejo de vingar-se de Itaro.

O artesão vive com a irmã, a menina cega Matsu, e com a criada senhora Kame, tida como “a mãe perto” na narrativa. Todavia, ao ter uma premonição de que cegará e, temendo que não mais consiga sustentar a irmã com seu trabalho, resolve entregá-la a um comerciante para que faça dela sua esposa ou mesmo uma gueixa. Essa decisão faz crescer o nível de sua crueldade, tanto quanto a animosidade em relação ao oleiro, porque este descobriu sua atitude e o considera um *porco*. É quando começa a se ver perseguido por pessoas “ubíquas” (fantasmas). Por orientação de um monge, recolhe-se por sete luas e sete sóis, ao fundo de um poço, e mantém-se em meditação sob a condição de não matar.

Passado esse período, Itaro – de natureza violenta e hostil – regressa à sua casa, obstinado para criar o melhor leque, cuja arte lhe revelará o sublime. Saburo, por sua vez, que antes era habituado à ternura, desenvolve uma obsessão por vingar-se do vizinho, chegando a cultivar o desejo de matá-lo, e sua natureza amorosa é lançada ao esquecimento.

Inicia-se, na escritura, a inversão dos papéis dessas duas personagens. Transparece, nas linhas do texto, o quanto de humanidade e de potências – para o bem e para o mal – ambas carregam dentro de si. Concomitantemente, nós, leitores, nos sentimos compartilhando com Itaro e Saburo sentimentos de dois universos paralelos e antagônicos, como se experimentássemos, em sua potência máxima, a energia Yin e Yang a que se refere o povo oriental, e que posteriormente será explorada nesta dissertação.

A alteridade a que nos convoca Lévinas pulsa no texto e, com ela, personagens e leitores usufruem de experiências muito próximas – passando a ver no outro a sua própria face e, em si a absorção de um eu que se adensa em individualidade, deixando transbordar seus próprios limites. Não há mais fronteiras entre os dois vizinhos. Não há mais um distanciamento do texto entre as personagens e o leitor. A plasticidade da linguagem inscreve limiares nos quais convivem o eu e o outro.

A menina cega Matsu demonstra uma habilidade especial com as palavras, criando histórias e fantasiando, principalmente com a intenção de apaziguar a natureza violenta do irmão. A exemplo de Saburo, com seu jardim, Matsu cuida das palavras para traduzir a beleza de cada instante no seu contato com a natureza. É como se ela também fosse complementar o oleiro em seu intento de perfeição e de salvar Itaro de seu atávico medo, ao lado da senhora Kame.

Retomando os escritos de Mãe, vale dizer que há muitos estudos em curso a respeito de suas publicações, normalmente associados à morte, à identidade do povo português, ao grotesco, à questão do duplo, à homoafetividade, à alteridade, à violência contra a mulher, entre outros temas recorrentes. Em nossa averiguação, encontramos quase três dezenas de teses defendidas em territórios brasileiro e português.

Sobre **Homens imprudentemente poéticos**, por ter sido publicado recentemente, encontramos apenas cinco artigos acadêmicos.

O Japão de Valter Hugo Mãe, de Ana Claudia da Silva e Rafaela Kazue Gitirana Umetsu, editado na **Revista Cerrados**, analisa a obra à luz do Xintoísmo e do Budismo, bem como as relações do texto com a natureza evocada e presente no Japão, a personificação do país, além da morte sob a ótica de Mãe presentes no romance.

Na resenha do professor Francisco Topa, da Universidade do Porto, publicada na revista **Navegações**, ele compara a situação da personagem Saburo à tragédia de Édipo Rei e tece relações entre **Homens imprudentemente poéticos** e **Ensaio sobre a cegueira** (1995), de José Saramago.

Em literatura e psicanálise – interfaces em diálogo em Homens imprudentemente poéticos, de Valter Hugo Mãe, escrito por Humberto Moacir Oliveira e Vera Bastazin, divulgado na revista **Em tese** (UFMG-2018), os autores analisam a lenda do poço, à luz das teorias do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981) e de abordagens teórico literárias, examinando o medo e a angústia da personagem Itaro na inscrição poética da linguagem.

Personagens: entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos, de Vera Bastazin, divulgado na revista **Figuras de Ficção 5** (Universidade de Coimbra-2019), traz um exame meticuloso das personagens e evoca a alteridade presente nas relações entre elas.

O artigo *Imprudências Poéticas*, de Maria Rosa Duarte, na revista **Terra roxa e outras terras**, defende que há na fundação do romance um entrespaço liminar no qual Oriente e Ocidente perdem as fronteiras e constituem um novo campo tensional e dialógico entre forças diferentes e complementares.

Também há reportagens, por ocasião do lançamento do romance, em que críticos pontuam a maturidade do escritor ao completar 20 anos de trabalho e cultuam sua prosa poética; outros observam seu enfoque a pequenas comunidades e situações dramáticas em grande extensão; há ainda quem veja a obra como uma parábola dos opostos e uma ode à mulher; também há observações sobre a potência poética de Mãe em nos devolver olhos infantis para enveredar por sua criação.

Foi publicado, em Portugal, o livro **Nenhuma palavra é exata** – estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe (2016), organizado por Carlos Nogueira, reunindo 38 artigos de estudiosos da literatura portuguesa, que definem a produção do escritor como uma forma de inscrição dos sentimentos e das emoções, ou ainda como uma escrita da vida e sobre a vida humana, o que seria também uma escrita da natureza e sobre a natureza da própria escrita. A obra destaca, também, as linhas essenciais desta literatura a partir das seguintes palavras: amor, amizade, alegria, sonho, tristeza, ódio, maldição, sexo, vida, morte, sofrimento, solidão, generosidade; natureza, natureza das coisas, árvores, animais, sol, chuva, mar, poesia, poema, versos, livros e escrita.

Colocando em relevo a nossa contribuição com esta pesquisa acadêmica, podemos afirmar que, além de ampliar o entendimento a respeito da obra, nossa motivação maior é, sobretudo, desvendar a forma como o narrador constrói a alteridade por meio de um movimento pendular entre as personagens principais – Itaro e Saburo – e da inversão de suas naturezas, convocando o leitor também a experimentar as dualidades que podem habitá-lo, proporcionando, por meio da leitura e da fantasia, o exercício de alteridade.

Em **Homens imprudentemente poéticos**, Mãe constrói a metáfora da criação poética a partir do ofício das personagens – oleiro e artesão – e, pela palavra, elucida como o artista materializa suas criações no mundo, ou ainda, a sua vocação para beleza. Cria também a alegoria de Matsu que, em sua cegueira, imagina o mundo a partir das palavras e da percepção sensorial sobre o que está ao seu redor, seja em relação à Floresta dos Suicidas, seja do irmão, seja ainda do afeto em relação à criada.

É também a respeito do artifício dessa metáfora que nosso estudo se propõe a refletir e, talvez, esse seja o ineditismo desta dissertação, porque não trataremos de temas do mundo contemporâneo que habitam a obra, mas da capacidade que o autor tem de atuar por meio da beleza de sua artesanaria poética – e é isso que nos interessa. A obra, portanto, não vem apenas nos comover humanamente, mas nos deslocar de nosso território de certezas, entregando-nos a possibilidades de olhar tais assuntos e senti-los pela afetividade que vai para além do racional. Ela também nos oferece pistas sobre a criação poética e nos torna leitores mais exigentes e dotados de maior compreensão sobre o significado da arte em nossas vidas.

Os problemas centrais desta dissertação residem, portanto, em investigar as seguintes questões:

- 1) Quais artifícios são utilizados para criar efeitos poéticos na narrativa de maneira a evocar os princípios de alteridade como uma chave de leitura humanística para o texto?
- 2) Como ocorre a construção das personagens, evocando a metáfora da criação poética e o fantasmagórico na narrativa?
- 3) De que forma o narrador constrói o entendimento do leitor sobre a criação poética e o *desperta* para o diálogo com a arte?
- 4) Qual o papel da beleza *na* narrativa e como é elaborada *pela* narrativa?
- 5) De que forma a literatura de Mãe age sobre o mundo?

Para responder a essas questões, partimos das seguintes hipóteses:

- a) O narrador não apenas constrói as personagens a partir do conceito de alteridade, mas as imprime com características do belo e do sublime, referenciadas pelo poeta, filósofo e historiador alemão Friedrich Schiller (1759-

1805), alternando-as e, portanto, possibilitando ao leitor “vivenciar” esse movimento pendular de ambiguidades humanas;

b) O narrador cria um vilarejo e seus aldeões com uma profusão de imagens que remetem à beleza e à poesia, portanto, consegue, com esse cenário, fascinar os leitores. Mas o que entrega é também o estranhamento e a desautomatização do olhar, a que se refere o crítico literário russo Viktor Chklovski (1893-1984), porque embora os envolva pelas belas imagens, entrega-lhes temas dramáticos;

c) O conceito de alteridade, postulado pelo filósofo franco-lituano Emmanuel Lévinas (1906-1995), traz a prerrogativa da percepção do outro como uma epifania do rosto, um face a face, quando nos vemos refletidos no outro e nos colocamos em xeque, questionamo-nos e nos responsabilizamos pelo outro. Itaro e Saburo se apaziguam, ao longo da narrativa, pela alteridade e, durante a leitura, possibilitam ao leitor vivenciar a inversão dos lugares das personagens e, portanto, humanizar-se;

d) O escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998) defende que, quando um poeta adquire um estilo, ele se torna construtor de artefatos literários. É seu também o pensamento de que o poema não é apenas uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Partindo-se desse pressuposto, a representação do artesão e do oleiro no romance – como construtores de peças utilitárias –, além da habilidade da menina Matsu de lidar com as palavras, para traduzir a beleza de cada instante, poderiam ser apreendidas como experiências sobre o universo da criação poética.

Esta dissertação desenvolve-se em quatro capítulos. O primeiro trata de questões relacionadas aos aspectos do grotesco e do sublime, presentes no romance, sob os vieses teóricos dos alemães Wolfgang Kayser (1906-1960) e Schiller, respectivamente. Também aborda o universo oriental, considerando os conceitos Yin e Yang e a importância das sombras, bem como os mitos de Eros e Tânatos e as pulsões de vida e de morte a partir do psicanalista Sigmund Freud (1856-1939).

O segundo capítulo é dedicado, exclusivamente, a definir a alteridade, de acordo com Lévinas e outridade, conforme Octavio Paz, identificando a forte presença

no romance desses conceitos e a analisar o fantasmagórico, por meio das concepções defendidas pela professora e crítica literária Leyla Perrone-Moisés (1936-), dialogando com o filósofo Jacques Derrida (1930-2004).

Já, o terceiro capítulo consiste na investigação sobre o contemporâneo, a partir do filósofo Giorgio Agamben (1942-) e da crítica literária Leyla-Perrone Moisés, bem como do processo de criação artística dialogando com conceitos de Gilles Deleuze (1925-1995), Maurice Blanchot (1907-2003), Sigmund Freud, e Viktor Chklovski (1893-1984).

O quarto e último capítulo argumenta e busca demonstrar como Mãe, ao longo de seu romance, deixa rastros sobre seu propósito de despertar no leitor o gosto pela literatura, confrontando-o com sua humanidade perante à arte. Para tanto, utilizaremos excertos da obra e alguns conceitos de Antonio Candido (1918-2017) e Alberto Manguel (1948-).

PRIMEIRO CAPÍTULO

Atravessando as montanhas, a caminho de Ôtsu.

*Uma violeta silvestre
num trilho de montanha –
enamoras-te*

Matsuo Bashô

1.1. O Romance

Quando vemos, na capa do romance, um homem curvado empurrando sua carroça de leques e o título **Homens imprudentemente poéticos**, surpreendemo-nos com a nossa dificuldade em decifrar, à primeira vista, a lógica de Mãe, certamente porque somos ocidentais e estamos diante de uma obra escrita por alguém que mergulhou no Oriente. Mas não é só. Estamos tratando de um autor que foi, de fato, ao Japão para escrever seu romance e, como a figura que vemos, está em movimento, deslocando-se de seu território e sua zona de conforto. A personagem assim permanecerá, durante toda a narrativa, bem como, nós, leitores que *viajaremos* para aquela realidade.

A roda da carroça pode nos remeter, imediatamente, à imagem circular que, para os orientais, está relacionada à visão cíclica da vida, às energias Yin e Yang, ou seja, à dualidade que habita em todos nós e à natureza, como característica fundamental no Taoísmo, doutrina religiosa e filosófica chinesa, que surgiu há 4.000 anos, e valoriza o Tao – o caminho percorrido.

O retorno é o movimento característico do Tao. A vida dá lugar à morte, a morte dá origem a uma nova vida; a força volta-se sobre si mesma e se transforma em fraqueza, o sucesso atinge seu zênite e começa a cair em direção ao fracasso. Prosseguir significa afastar-se. Afastar-se significa retornar. (COOPER, 1985, p. 17)

Mas, a imagem pode nos lembrar também a Roda do Destino ou a Roda da Fortuna, cultuada pelos gregos e romanos e que fazem referência ao movimento pendular da vida – causa e efeito – e ao cumprimento do destino. Na narrativa, os fios que os suicidas deixam pelo caminho da floresta nos evocam à ação das parcas ou das moiras que teciam, controlavam e cortavam o fio da vida dos humanos, ainda que Mãe os relacione à estratégia de Ariadne, princesa de Creta, o que poderia ser um indicativo de que estamos sendo inseridos no universo da tragédia.

Em nota, o próprio autor admitiu que, ao frequentar a floresta dos suicidas com sua formação cristã – marcada pela cultura da culpa e do ímpeto de salvar cada pessoa –, sentiu-se comovido e teve a oportunidade de compreender a “complexa nobreza do suicídio” entre os japoneses, tal como explicaremos adiante. “[...] onde pensar e morrer era igualado à infinita sapiência de fazer folhas, criar troncos, deitar flor, parar.” (HIP, 2016, p. 181)¹

Frequentaremos, inegavelmente, o campo da morte. A que morte estamos nos referindo? Seria a morte como nós, ocidentais, a entendemos ou a morte como aquela que dialoga com a continuidade da vida na natureza? Para os orientais, na hora da morte, a alma se distribui em diversos planos do universo. E a natureza, para eles, torna-se a única perenidade possível.

Vale lembrarmos, neste contexto, a importância do Harakiri, um ritual japonês de suicídio a que samurais e grandes guerreiros submetiam-se para reparar a honra no período feudal, entre os séculos XII e XIX. O rito, que fazia parte do código de honra e de conduta, incluía banhos de purificação, escrita de poemas, testemunhas e a prática do *seppuku* (cortar o ventre). O último de que se tem notícia foi o do escritor Yukio Mishima (1925-1970), três vezes indicado ao Prêmio Nobel de Literatura.

Assim como os samurais, os suicidas da Floresta de Aokigahara realizam rituais com fitas coloridas, que os auxiliam no caminho de volta, caso desistam da morte, além de portarem utensílios e montarem acampamento onde permanecem dias

• ¹ Todas as citações referentes à obra que constitui o *corpus* desta pesquisa serão indicadas pela sigla “HIP” – iniciais do título do romance – acompanhada apenas na página em questão. As demais informações estarão completas nas Referências, ao final da Dissertação.

ou semanas meditando até tomar a decisão de, realmente, ficar ou partir. Ao final de cada ano, as autoridades japonesas recolhem os corpos.

As páginas de abertura e encerramento do livro são revestidas de cenas em que reconhecemos as personagens e os momentos clímax do romance, todas elaboradas pelo artista plástico português Paulo Ansiães Monteiro (1957). A capa, prefácio, contracapa e páginas ilustradas do livro conferem maior dimensão ao ambiente que estamos adentrando.

Segundo a pesquisadora e professora Vera Bastazin, em seu artigo *Personagens: entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos*, “[...] ao todo são 13 páginas que parecem se desdobrar da capa e, ao final, fechar a narrativa, com desenhos traçados pela técnica sumiê. As telas, sempre inscritas em preto, sugerem reiteradamente temas orientais.” (BASTAZIN, 2019, p.2).

Mãe abre seu romance com versos do escritor japonês Yasunari Kawabata (1899-1972), que recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1968 e, durante seu discurso, condenou a prática do suicídio comum aos escritores naquela época. Em 1972, no entanto, o escritor tirou a própria vida durante um surto depressivo, na cidade de Zushi, próximo a Yokohama.

Chieko descobriu as violetas que floresciam no velho tronco de carvalho. “Floriram também este ano”. Com estas palavras foi ao encontro da doce Primavera. (HIP, p. 17)

A atitude de Kawabata nos faz refletir acerca da dualidade humana e da solidão a que estamos expostos desde tempos imemoriais, mesmo que, em pleno Século XXI, queiram nos fazer crer que a tecnologia e a proximidade do mundo estão apenas a um clique de nossos dedos. Todavia, hoje, a depressão acomete 350 milhões de pessoas no mundo. Tais sentimentos, anteriormente entendidos como melancolia ou bile negra, também permeavam a existência, mesmo antes da obra **Os sofrimentos de jovem Werther** (1774), escrita por Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), que teria causado uma onda de suicídios e, certamente, influenciado gerações e gerações de artistas e, porque não, talvez, o próprio Mãe.

O autor dedica, ainda, sua obra a dois cineastas japoneses: Yasujiro Ozu (1903-1963) e Hayao Miyazaki (1941-), este último também produtor, roteirista, animador, escritor e artista de mangá japonês, que dirigiu o longa-metragem **A Viagem de Chihiro**, vencedor do *Oscar* de Melhor Filme de Animação, em 2003.

Ozu foi um conceituado diretor do cinema, conhecido como “o mais japonês dos realizadores de cinema japonês”, cujas representações na tela, que somaram mais de cinco dezenas, davam vida a temáticas familiares e ao cotidiano do homem simples. Também revelavam a preocupação com os espaços vazios na tela, que permitiam a contemplação do cotidiano dos orientais, considerando o tempo das coisas, a distância ou o intervalo entre os objetos e/ou partes do espaço arquitetônico. Seus principais filmes foram **Era uma vez em Tóquio** (1953), **Também fomos felizes** (1951) e **Dia de outono** (1960) e há indicações de que seu trabalho teria influenciado cineastas como Akira Kurosawa, Jim Jarmush, Wim Wenders e outros.

Os filmes de animação de Miyasaki são grandes sucessos de bilheteria no Oriente e no Ocidente, a ponto de o compararem ao cineasta Walt Disney (1901-1966). Geralmente tem personagens femininas como protagonistas e abordam temas como relações humanas, natureza e tecnologia, também abrindo espaços de diálogo com o vazio. Os longas **Mononoke** (1997), **A viagem de Chihiro** (2001) e **O castelo animado** (2004) receberam vários prêmios.

Os assuntos aos quais ambos cineastas se dedicam têm proximidade com a obra que ora analisamos. Ozu investe em temáticas familiares e cenas cotidianas, como ocorre em **Homens imprudentemente poéticos**, enquanto que **A viagem de Chihiro**, Miyasaki traz, como protagonista, uma menina que não pode ser vista, e é perseguida por um fantasma em uma cidade povoada por espectros. No romance de Mãe, a menina Matsu é quem não enxerga, e seu irmão vive perseguido por pessoas “ubíquas”, além de a aldeia conviver com a aura dos suicidas. Vale ressaltar que Mãe também abre espaços para o vazio e para a contemplação, tanto nas páginas ilustradas, como na narrativa.

Quando acendeu o forno, o oleiro apaziguava-se sem razão. Alguns homens foram à ajuda, outra vez se tomava conta do tamanho daquele calor e as chamas começaram a expelir-se dos orifícios, línguas ferozes a dançar e passaram às cores. Nunca

se vira um fogo colorido assim. Era grandemente azul, a fazer verde nas extremidades, um pouco rosa também. Os homens sentavam-se a pasmar. (HIP, p. 168)

Contava-se que, por muita que fosse a água daquele mar prisioneiro do Japão, mais subiria quando Matsu se sentou diante dele dia após dia. Por tanto chorar, a cega subiu as águas e as adoçou como nunca. Ninguém se espantaria, por isso, que os peixes cultos a visitassem, espreitando-a desde o mais próximo possível.

Algumas plantas nasceram a deitar cor ao fundo do lago, nos rebordos por onde se viam ondular suavemente. E havia nenúfares que flutuavam e flores de lótus incrivelmente brancas que sagravam tudo. (HIP, p. 149)

Os pais de Chihiro cometem o pecado da gula e desrespeitam a cidade fantasma, sendo transformados em porcos, enquanto ela é abandonada à própria sorte. Assim como Chihiro, a personagem Matsu é deixada pelo irmão, na Floresta Aokigahara, para ser acolhida por um pretendente desconhecido. No desenrolar da narrativa, as duas obras dialogam com o fantástico, termo originário do latim (*phantasticus*) e, que desde a Idade Média, esteve relacionado a narrativas míticas e lendas povoadas por elementos sobrenaturais.

O gênero *literatura fantástica* passa a ser estudado na década de 1970, contando com os subsídios teóricos da obra **Introdução à literatura fantástica** (1981), de Tzvetan Todorov, que postula a questão do fantástico com um acontecimento que não podemos entender pelas leis naturais às quais estamos familiarizados. De acordo com o crítico literário, diante de tal acontecimento há duas possibilidades – ou estamos frente a um produto da imaginação e, portanto, as leis do mundo seguem o que são; ou o acontecimento é parte da realidade e estamos, então, diante de leis que desconhecemos. “O fantástico ocupa o tempo desta incerteza”. (p.15)

Em **Homens imprudentemente poéticos**, a escritura está impregnada de elementos do romance contemporâneo como a intertextualidade, a fragmentação, o efeito do real, o hibridismo, o fantástico, o poético etc. Envolve também arquétipos que dialogam, inclusive, com obras clássicas como a tragédia **Édipo Rei** (427 a.C.), do dramaturgo Sófocles (496-406 a.C.), quando Itaro fura os olhos e lembramos, imediatamente, do velho Tirésias; e com o romantismo inglês em que o

fantasmagórico pulsa na dramaturgia de William Shakespeare (1564-1616) e frequentamos sensação semelhante no romance em diferentes capítulos.

Mãe, embora seja um autor contemporâneo, não deixa de render à tradição suas homenagens, ainda que mantenha os pés fincados em seu próprio tempo e tenha total liberdade para a criação poética. Podemos constatar isso nas dedicatórias de seus livros. Em seus dois últimos romances reverencia personalidades dos países visitados, oferecendo a elas suas obras, como mencionamos anteriormente e, em **A desumanização**, dedicando-a ao diretor de arte e músico Hilmar Örn Hilmarson (1958-) e ao escritor Halldór Laxness (1902-1998), ambos islandeses.

Também podemos entrever traços indissociáveis do Romantismo como o homem cindido, a experiência religiosa na intimidade do indivíduo, as relações com a natureza, a exaltação da infância, o gênio indomável que cria a partir de uma explosão emocional, a correspondência entre o ato da criação e o sujeito criador, a profunda inadequação social, o desejo de fundir-se ao universo, bem como a recorrência à poesia para tentar a explicação sobre a harmonia dos contrários. Todas essas características vão permeando, paulatinamente, as personagens, fazendo com que nós, como leitores, nos entreguemos à fantasia e à vibração do imaginário.

Lembrou-se, olhar para sempre. Caçar as imagens e viver de pensar. Habitar também o radical puro da natureza. Pertencer ao mais extenso do Japão. Ser como um elemento da universalidade. Saber apenas das ideias, a essência de cada coisa. Ficar livre. Itaro pensou, ficar livre. Furou os olhos. (HIP, p. 175)

Os amigos de Saburo concordavam mais e mais e preparavam para negar todo o bom senso. Já repetiam que era esperto sair armado às flores, se as flores eram as portas dos animais todos do Japão. Saburo san, seja piedoso com o Japão. Saburo san, seja piedoso com as pessoas do Japão. Saburo san, celebre a origem do sol. Riram mais. O homem empunhou a mão ao ar e imitou ser um indivíduo em guerra, como se dançasse. Fazia uma graça, um velho pleno de graça, a dançar para matar ou morrer. (HIP, p. 116)

Observando a divisão do romance em quatro partes, vale tecer as seguintes considerações: “A origem do sol” traz a apresentação das personagens, a morte da

senhora Fuyu, a intensificação da violência de Itaro e os honoráveis suicidas; “O homem interior a todos os homens” revela a chegada do monge e o lado obscuro das personagens, assim como a solidariedade dos aldeões em busca da menina Matsu, e, ainda, as pessoas ubíquas e a purificação de Itaro; “A fúria de cada deus” materializa a felicidade da menina Matsu; e “A síndrome de Itaro” – o desfecho da narrativa.

De acordo com a pesquisadora e professora Maria Rosa Duarte de Oliveira em seu artigo “Imprudências Poéticas”, cada capítulo tem uma dupla face: é um instantâneo verbal, sonoro, visual, tátil, gestual e olfativo, concentradamente à semelhança do sumiê (técnica milenar de pintura oriental) e do haikai (poema curto de origem japonesa). A primeira busca, por meio da pintura, a simplicidade, a simbolização e a naturalidade. Já, o segundo, é um poema conciso que exprime a fugacidade da vida, a natureza e outros temas.

Na filosofia Yin e Yang, os contrários são complementares e cooperativos, do mesmo modo como são mutuamente destrutivos ou exclusivos; assim, luz e treva não podem existir sem que uma elimine a outra. Na narrativa, porém, o que ocorre é que as personagens vão-se autocontaminando, seja para contestar, seja para apaziguar os ânimos. Assim, Itaro e Saburo passam por diferentes fases em seus relacionamentos – primeiro são indiferentes um ao outro, depois começam a se odiar e, com o tempo, vão se apaziguando.

Saburo ia e voltava. Igual na esperança. Tonto na esperança. E outra vez questionava o vizinho artesão, a saber se os bichos que matava lhe anunciavam novas prudências e cautelas. Mas Itaro negava. Explicava sempre que a visão da morte da senhora Fuyu era uma intromissão, uma espécie de interferência nos seus assuntos pessoais. Nunca entenderia porque haveria de receber aquelas mensagens. (HIP, p. 32-33)

[...] O artesão, rasteiro de braços e também com os pés matou todas as flores no exacto momento em que a primavera ia começar (HIP, p. 86)

[...] E Itaro se aproximou, e mais se aproximou, e o oleiro o viu erguendo-se e dizendo-lhe: vendeste a tua irmã, porco. Eu sei que vendeste a tua irmã. (HIP, p. 93)

[...] O fim do verão convocava o desastre costumeiro do inverno. E eles habituavam-se à conversa [...]. (HIP, p. 177).

Em seu artigo **O Narrador** (1936), o filósofo Walter Benjamin (1892-1940) alerta que nossa procura em um romance é pelo sentido da vida. Para ele, o que aproxima os leitores desse gênero é a possibilidade de enriquecer a própria existência com as histórias que lê. “O que atrai o leitor ao romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 2016, p. 231). Nossa expectativa é buscar, em alteridade com o narrador, as personagens e a linguagem, ampliando o conceito de humanidade e, compreendendo, o sentido de vidas tão diferentes. Quiçá a compreensão da morte já que estamos diante de uma narrativa que dialoga o tempo todo com a harmonia desses contrários.

1.2. Vestígios do Grotesco

Lidar com os demônios internos e com as pequenas faíscas de grandeza de nossas humanidades talvez seja a evidência que o narrador queira instigar em seus leitores com a dualidade das personagens. É nesse lapso de vertigens que Itaro e Saburo confrontam suas purezas e sombras como a perscrutar as intempéries do destino e o porquê da perda das mulheres mais significativas de suas vidas – a menina Matsu e a senhora Fuyu. Em comum, ambos trazem consigo alguma culpa.

O pêndulo dos contrários parece estar muito presente no romance, aqui representado pelas personagens mais velhas (senhora Fuyu, Saburo e senhora Kame) e pelas jovens (Itaro e Matsu), de forma a reproduzir a travessia humana pela vida e a relação entre tradição e contemporaneidade. No entanto, há também, a dubiedade do ser humano e seus polos antagônicos, especialmente, em Itaro e Saburo. O narrador nos traz poucas informações sobre as características físicas das personagens ou mesmo de como se vestem, à exceção da menina Matsu e do monge. Todavia, povoa nosso imaginário com seus comportamentos, afazeres e a percepção do mundo que constroem.

No artesão Itaro, encontramos a fúria ante à miserabilidade de sua condição e uma ansiedade e medo atávicos que o fazem lidar com a crueldade como se fosse intrínseca à sua natureza. Em Saburo, visitamos a generosidade, a delicadeza nos gestos e certa fragilidade diante dos acontecimentos, como se sonho e esperança fizessem dele um sujeito melhor. Mas há que se ressaltar que essas realidades se relativizam em certa altura da narrativa. Também a alteridade, complementando o sublime, permeia as personagens, conforme trataremos no Capítulo II.

Ao longo do romance, o narrador deixa entrever rastros do grotesco, inclusive, trazendo assumidamente a palavra em diferentes capítulos. Em entrevista recente ao site **Nexo**, Mãe declarou que “a construção humana é uma fuga para longe do caminho do grotesco” e ele ainda tem muita esperança na literatura porque tem esperança na humanidade. Por esse motivo, julga que um escritor é tanto mais importante quanto mais opulenta for sua cidadania.

[...] O oleiro reprimia a natureza. Grotesca e sábia das suas próprias fealdades e belezas, obrigar a floresta à gentileza de um jardim era ofensivo [...]. (HIP, p. 32)

Era certo que o sábio que nunca se mostrara, talvez por ser grotesco, talvez por ser a face do sagrado e incompreensível aos olhos incapazes dos demais [...]. (HIP, p. 79)

[...] Saburo sorria num resto de felicidade que ele próprio inventara. Era grotesco. Itaro pensou: grotesco. (HIP, p.86)

[...] As pessoas julgavam-no com garras, posto num ninho gigante, uma espécie de dragão adorado e grotesco que rugia [...]. (HIP, p. 157-158)

Sabemos que o vocábulo advém da língua italiana *La grottesca* e *Grottesco*, derivada da palavra *grotta*, ou seja, gruta que, em meados do século XV, esteve relacionada a escavações em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito, propiciando a descoberta de uma pintura ornamental desconhecida até então. Posteriormente, foi ganhando outros significados e contornos, na arte, desde a Idade Média até nossos dias, também na Itália, Alemanha, França, China, Inglaterra e outros países.

Wolfgang Kayser (1906-1960), germanista e teórico em literatura, publicou *O Grotresco*, em 1957, obra que revê a trajetória desse termo, o qual sofreu inúmeras modificações, além de várias fases e esteve relacionado, inicialmente, às artes ornamentais, à poesia e à literatura, assim como ao comportamento humano.

Segundo Kayser (2013), essa nova arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, trazia algo lúdico, alegre, leve e fantasioso. Porém, ao mesmo tempo, abarcava o sinistro, algo angustiante que, de certo modo, suspendia a realidade.

Desde seu surgimento na Antiguidade, no entanto, está presente em sua natureza a mistura do animalesco e do humano, bem como do absurdo e do monstruoso. Pintores como Rafael, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, Francisco de Goya; personagens como da *Commedia dell'arte*, e obras de William Shakespeare, François Rabelais, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann, Luigi Pirandello, Georg Büchner são alguns dos exemplos dessa arte.

Com referências arabescas, burlescas e ornamentais, o grotresco ganhou contornos do universo onírico, do humor, da comicidade, do mundo dos demônios e dos espíritos, do fantástico, das deformidades, das trevas da alma humana, do sobrenatural e do absurdo, da loucura, entre outros, ainda, relacionados aos instintos do baixo ventre.

Em **Homens imprudentemente poéticos**, a presença do grotresco se faz em cenas das mais variadas: temos Itaro debatendo-se assombrado em seus sonhos, por noites e noites, abrindo feridas em seu próprio corpo; temos uma aldeia que vive à sombra dos suicidas; temos um quimono hasteado como se ainda trouxesse a senhora Fuyu em seu interior; temos fantasmas ou animais esfaimados que povoam o imaginário. Assim, há uma série de acontecimentos que poderiam, aqui, ser listados, dialogando com as transformações do conceito do grotresco através dos tempos e mesmo tecendo relações com a obra de Mãe.

Românticos também se debruçaram sobre o grotresco e, para o escritor francês Victor Hugo (1802-1885), grotresco e sublime são polos opostos de tensão, sendo, inclusive, meio de contraste ou mesmo, contraditoriamente, de união harmoniosa de ambos na arte, significando o sentido de beleza. Essa beleza a que se refere Victor Hugo está representada nas personagens de Itaro e Saburo, que permanecem

inimigas durante a narrativa, mas harmonizam tais elementos. Suas fragilidades e semelhanças ficam expostas na forma de se aviltarem, por exemplo, quando Saburo ofende Itaro com a expressão “porco” e, posteriormente, o artesão faz a mesma devolutiva. Mas também no interesse de um pelo outro (o aviso da premonição sobre a senhora Fuyu, o respeito pela senhora Kame, o cuidado para que nenhum animal faminto surpreendesse Saburo, o auxílio no desaparecimento da menina Matsu etc.). Comove também a inscrição poética do sentimento de fúria que se desvela diante de nós, mais ainda quando eles se amparam, suspendendo, ao menos por um dia, suas desavenças. “[...] Sorriam lentamente, os dois desdentados, numa fealdade ou coisa mísera que as dignificava com graça.” (HIP, p. 177).

Mas, é a partir do Século XX, que o grotesco amplia seus domínios e recebe as mais diversas gradações na pintura, no drama e na literatura. Kayser lança luz à estrutura do grotesco que traz em si, com frequência, a natureza de um mundo alheado.

Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (KAYSER, 2013, p. 159)

É, talvez, dessa dimensão do grotesco que nos interesse observar a obra de Mãe, porque Itaro toda a vez que golpeia um animal, seja um besouro, um gato, um bengalim, ou o quimono da senhora Fuyu, ou destrói o jardim de Saburo, está a um passo de ver também seu mundo interno destroçado na tentativa de livrar-se do sofrimento das premonições. Quiçá, o que ele queira extinguir é o que lhe revela sua pulsão de morte.

Quando Itaro caçou o besouro e o golpeou, até que o seu corpo mínimo restasse apenas mancha na madeira do chão, era mais do que o besouro que queria matar. Itaro queria matar uma ideia. (HIP, p. 25)

Imediatamente, nós leitores, estamos investigando e, porque não dizer, experimentando nossas pequenas perversidades e delicadezas, passando a brincar em uma gangorra entre Saburo e Itaro, deliciando-nos com sentimentos que, talvez, na vida, sejam inegociáveis.

Nesse mundo alheado e sinistro, havemos que considerar o impacto que sente Saburo ao ver cumprir-se a profecia de sua mulher morta; a travessia da floresta pela menina Matsu e por Itaro; a busca dos aldeões pela menina Matsu e a corrida para fugir do fantasma; a coragem da senhora Kame de correr pela aldeia com o quimono da senhora Fuyu ao vento, de forma a impedir que Itaro e Saburo se matassem. Todos esses acontecimentos remetem-nos a um mundo completamente sinistro, no qual a vida destas personagens e, porque não dizer, também, as nossas emoções, estão por um fio.

O filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) nos convoca a refletir sobre o grotesco em sua obra **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (2010), fazendo uma ampla análise sobre o termo e vislumbrando o carnavalesco, a cultura popular, o riso, e a degradação humana, entre outros aspectos do pensamento artístico da Antiguidade.

Para ele, a imagem grotesca está associada a um fenômeno em estado de transformação, ou seja, uma metamorfose ainda incompleta, que tanto pode ser da morte ou do nascimento, do crescimento ou da evolução.

Ora, os corpos em mutação pendurados na floresta dos suicidas e suas similaridades com as mudanças nos frutos das árvores, bem como os ventos e sóis que esbatem no quimono da senhora Fuyu estão, a todo momento, falando em metamorfoses. Mas, temos ainda Itaro, no fundo de um poço por sete sóis e sete luas, contendo seus ímpetos violentos, e sendo visitado pelo, até então, bondoso Saburo que passa a ter ensejos de matá-lo; a menina Matsu que viveu, até o momento, com seu irmão e a senhora Kame, passando a dividir seus dias com um estranho, encantando-o com suas histórias são, todas, alterações que permeiam a narrativa.

Temos, ainda, a borboleta que, por sua natureza, já é um animal em transformação. Metaforicamente, Itaro relaciona-a à irmã quando conta sobre seu nascimento: “[...] 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 [...]” (HIP, p. 47). A mesma metáfora o acompanha após sua saída do poço, todavia dando-lhe a impressão de ser incomum: “[...] Itaro subitamente

era um animal raro, plumado, ele então deitado de asas, borboleta gigante e ainda atordoada, cuspiendo [...]” (HIP, p. 158)

Podemos reiterar, o comportamento perverso dos aldeões quando Itaro permanece no poço e eles não têm pudor de julgá-lo e ofendê-lo com palavras torpes. Os aldeões, ao espreitá-lo, se põem a cutucá-lo com paus para ver “[...] se uma presa fora abatida ou se ainda investiria sobre o caçador [...]”. (HIP, p. 158). O lado perverso dos aldeões também vem à baila quando Itaro se recusa a vender os leques e eles passam a julgá-lo rigorosamente.

Bakhtin (2010) diferencia o realismo grotesco do romântico grotesco. O primeiro, bastante associado à cultura cômica, ao princípio material e corporal, à degradação (destruição e renascimento), ao povo, aos apetites humanos, porém sob a forma universal, festiva e utópica, na qual o cosmo, o social e o corporal são interligados e indivisíveis. Essas características do grotesco são encontradas na cena em que o oleiro Saburo, para comemorar ter recuperado o quimono da esposa, se embriaga de saquê com os amigos e, um deles veste a roupa da senhora Fuyu e imita uma gueixa, ofendendo o oleiro. Além disso, o ímpeto de a personagem carregar um sabre e o crescente desejo de vingança contra Itaro dão mostras de sua vulnerabilidade perante às próprias sombras. “[...] Mas Saburo mantinha-se assim. Fazia cair duas pedras, escutava como gemiam os dois prisioneiros e sumia. Itaro chorava.” (HIP, p. 137)

Já o romântico grotesco, por sua vez, traz uma visão subjetiva e individual, em que o riso se atenua e em que o costumeiro, banal e habitual ganham contornos de inexatidão, dúvida, estranheza e hostilidade. O mundo humano, ou seja, os sentimentos que nos habitam se transformam, de repente, em um mundo exterior; se há reconciliação, ela ocorre por meio de um plano subjetivo, lírico e, até mesmo, místico.

Uma passagem expressiva dessa natureza é a menina Matsu que tem a habilidade de transformar, pelas palavras, a realidade em que vive seja apaziguando o coração de Itaro, seja acarinhando a senhora Kame, seja ainda cumprimentando a senhora Fuyu e mostrando cumplicidade com Saburo, ou encantando ao noivo e aos peixes. “Ela sabia apenas da beleza das palavras porque era com elas que explicava

o mundo. Chegava a gostar das coisas cujos nomes soassem bonitos [...]”. (HIP, p. 150)

1.3. Indícios do Sublime

Os primeiros sinais de estudos sobre o sublime datam da Antiguidade, mais especificamente com o romano Caio Cássio Longino (87 a.C.- 42 a.C.) no século III d.C., que o considerava “o ponto mais alto e a excelência do discurso”, referindo-se a passagens de textos de Homero, Platão, Demóstenes, entre outros. O retórico romano foi traduzido somente no século XVII pelo poeta francês Nicolai Boileau-Despreaux (1636-1711).

Para ele, havia uma espécie de arrebatamento ou êxtase que as passagens poéticas conseguiam produzir, subjugando inteiramente quem as lessem e/ou as ouvissem, porque dependiam, exclusivamente, da força do orador. Vale ressaltar, porém, que o sublime estava relacionado, especialmente, a objetos artísticos.

O narrador de **Homens imprudentemente poéticos** coloca o leitor não apenas diante de passagens aprazíveis que causam deleite, mas subjugando-o a se impregnar pelo encanto das palavras, também graças ao discurso da menina Matsu. Em seus diálogos com outras personagens, em sua delicadeza de gestos, ou mesmo, pelas imagens que ela recria frente à natureza, ainda que seja cega.

É evidente que não estamos aqui caracterizando apenas o objeto artístico especificamente (o romance), mas destacando a habilidade de a personagem lidar com as palavras, o que poderia lhe conferir um *status* de contadora de histórias, uma prática milenar comum entre os povos mais tradicionais. “Mas a menina imaginava sobretudo que sossegava o corpo do mundo.” (HIP, p. 29)

Matsu traz ao leitor, por meio de sua imaginação, as montanhas que existem nas aldeias do Japão, as estações do ano, Quioto, pássaros infinitos, palácios de imperadores, casas, um imperador que tem a altura das árvores, leques que são pedaços de neve e outras tantas ideias que poderiam despertar o irmão para os atos de gentileza e, conseqüentemente, o próprio leitor para a linguagem poética.

De quando em vez, a cega perguntava: está ali alguém. Sentia que os braços das árvores oscilavam estranhos, longos e solitários a pender. Devem ser solitários. Coisas a parecerem mais sozinhas do que as outras. Dizia ela referindo-se aos corpos dos enforcados. Itaro respondia: ninguém. São frutos gordos, flores imensas, coisas verdes que a floresta derrama. Se encontrarmos os suicidas irmão, o que vamos fazer. O artesão calava-se. A cega exclamava: adoráveis suicidas. (HIP, p. 71)

Além da imaginação da menina, vale referir-nos à síndrome de Itaro, quando retorna do fundo poço e começa a criar leques, em busca da imagem perfeita, recusando-se a vendê-los para a sobrevivência e passando, inclusive, a praticar a “arte da fome”. Essa imagem materializa a busca pelo sublime e diz respeito à irmã e ao desejo de, ao menos uma vez na vida, ter uma premonição de algo bom, portanto, não matando, mas dando vida. “Disse à criada: é ofensiva a arte. É ofensivo que nunca se baste [...]”. (HIP, p. 171)

[...] Mas aguardava que a arte lhe explicasse o porquê da sensação de transcendência. Queria manter os leques como seus para dominar a transcendência no momento em que se clarificasse [...]. (HIP, p. 173)

Inspiração e mesmo o desejo de alcançar a perfeição e o sublime despertam o oleiro Saburo, quando de sua insistência para construir um jardim de flores na orla da montanha. Sua grande força emana, exatamente, da busca para livrar-se da possibilidade da morte da senhora Fuyu. Com essa atitude nobre, ele ambiciona também que a ânsia dos suicidas se desfaça, ao passarem diante de tamanha graciosidade. Destaca-se ainda, o homem que se destitui da utilidade de suas peças de barro, quando, ao pintá-las, lhes reserva tão somente a função do prazer pela beleza produzida.

[...] Se mantivesse o jardim por cem passos de fundo e quase duzentos de comprimento, continuaria a ver a admiração de quem por ali ia, embora os aldeões comentassem a difícil aceitação de uma reprimenda daquelas feita à natureza [...]. (HIP, p.32)

Extraordinária, também, é a maneira como o narrador constrói a senhora Kame, traçando-a pelos afetos para com a menina Matsu, seja por suas origens, seja por seu comportamento cordial e de lealdade para com seus pares durante todo o romance.

A criada carpia as preces como uma pessoa longínqua. Viam-na assim. Uma mulher longínqua. Os seus antepassados estariam metidos num santuário qualquer, que ela visitava nas ideias. E sabiam todos o quanto as ideias eram conquista dos sábios, nunca das pobres criadas, por mais talentosas ou apaixonadas que pudessem ser. (HIP, p. 41)

O filósofo e tradutor Pedro Sussekind (1973-), que organizou a obra **Friedrich Schiller** – do sublime ao trágico (2011) faz um estudo sobre a atualidade do sublime e mostra como o termo recebe novas camadas de interpretação ao longo dos tempos. No século XVIII, o texto *Prazeres da imaginação*, do poeta e ensaísta inglês Joseph Addison (1672-1719), citado por Sússekind, atribui a categoria do sublime também em relação à natureza. Ele considerava esses fenômenos como os desertos intocados, os gigantescos cumes de montanhas, os precipícios e a vastidão do mar, entre outros, fontes de prazer, porque traziam em si o símbolo da liberdade. Por outro lado, esses mesmos fenômenos evocavam uma dimensão assustadora, uma espécie de “horror agradável”, que intensificava o impacto sobre a imaginação.

O filósofo londrino Edmund Burke (1729-1797) investigou as diferenças entre esses tipos de prazer e horror sobre o sublime, estritamente relacionados à natureza, em sua obra **Investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e da beleza** (1757), o que viria a influenciar o filósofo prussiano Immanuel Kant (1724-1804), ambos citados na mesma obra de Sússekind, especialmente no artigo *Schiller e a atualidade do sublime* (2011).

Resgatando a teoria do sublime para lançar luzes à leitura e interpretação do romance em questão, podemos dizer que parecem evidentes essas dualidades (liberdade e horror) apontadas por Addison e Burke perante à natureza e os impactos para a imaginação. Na narrativa, verificamos o respeito e a tensão das personagens diante do Monte Fuji e da floresta dos suicidas; o cuidado e a reverência aos antepassados; a fragilidade dos aldeões diante dos corpos pendurados nas árvores à mercê dos corvos; o terror de Itaro no fundo do poço, ante sua própria natureza humana; e, também, de seu encontro com o pai morto, além do sofrimento noturno por conta dos sonhos terríveis. Já a liberdade, diante da natureza, pode ser entendida na forma de contemplação e na capacidade de viver perante sua grandeza, reconhecendo-se como parte dela.

Em relação a Itaro, muitas vezes, revelando um caráter covarde e arredo, infringe também uma das leis mais importantes da filosofia oriental frente à natureza, que é o respeito à vida, ou seja, não causar sofrimento a outros seres vivos por meio da fala, da mente ou do corpo. Na concepção budista, ferir a si mesmo significaria ferir parte da sociedade. A violência contra a sociedade é a violência contra si mesmo e as duas são indissociáveis. Itaro infringe ambas. Saburo quase incorre no mesmo erro, mas a senhora Kame o detém.

A senhora Kame havia prendido o triste quimono para que anunciasse a moral. A mulher chorava e brandia a honrada bandeira gritando sempre para que parassem. Que parassem de se matar, de se odiar, de se disputarem na dor e na miséria. Precisava salvar o seu rapaz. Salvaria os dois. (HIP. P.165-166)

Uma passagem a ser observada é a obsessão de Itaro em matar animais apenas para saciar o desejo de chegar a suas premonições. Ele também não consegue conter sua fúria e espezinha as flores do jardim de Saburo, assim como fere o quimono da senhora Fuyu. Não à toa, é perseguido pelo fantasma do pai, que provavelmente visava reiterar-lhe a lição “[...] da incúria de sucumbir a uma curiosidade ao invés de obedecer apenas à fome [...]” e de alertá-lo que “[...] talvez a euforia com a leitura da morte o levasse ao suicídio [...]” (HIP, p. 27)

Outro indício da relação do sublime com a natureza, no romance, tem a ver com a personagem Saburo que, após perder a esposa durante a noite, passa a julgar que as noites aconteciam como ameaça e, diante da escuridão, redobrava os sentidos. Esse era um dos motivos que o faziam permitir que suicidas pernoitassem em sua morada com a esperança de que, um dia, a senhora Fuyu retornasse; além disso, também temia que algo lhe acontecesse. “[...] Ressurgiam, sorriam às flores de Saburo, e volviam para infinidade do Japão com nova esperança [...]” (HIP, p. 51)

Kant (2011) observa o tema com a perspectiva voltada para a natureza, considerando que o movimento de ânimo do sujeito é relacionado à faculdade do conhecimento e à faculdade de apetição; nesse sentido, cria dois subtipos do termo: o sublime matemático e o sublime dinâmico.

No primeiro, o excesso e a sensação de grandeza estão presentes, conflitando com a imaginação e a razão, assim como a percepção da força da natureza e de quem avalia o fenômeno e sua resistência em relação ao que tem diante de si.

Podemos tecer relações do sublime matemático com as sensações de Itaro no fundo do poço, durante sete sóis e sete luas, quando o artesão fora visitado por um animal que descreve como sendo grande, peludo, com quatro patas, que respira fundo, aquece o ar, cheira mal e ferra os dentes em si mesmo, além de ferrar à deriva no ar.

O artesão fora orientado pelo monge a conter seus ímpetos de matar e até mesmo os bichos do fundo da terra deviam estar protegidos de sua fúria. Sua função seria, exclusivamente, meditar. É diante da complexa situação de perigo que a personagem vê sua pequenez frente à grandeza da natureza e vai imaginando sua fragilidade ante o animal, compreendendo, ainda, a própria delicadeza, embora insista na agressividade.

Por suas sensações e imaginação, ele temia que animal pudesse lhe arrancar a cabeça ou comer seu coração, mas o animal nada faz, ou melhor, ao que tudo indica, o que se passava era apenas projeção de seus temores e de sua imaginação.

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. Sentindo-lhe carinho. (HIP, p. 141)

Quanto ao sublime dinâmico, vamos retomar ao comportamento do oleiro Saburo a partir do momento em que recebe de Itaro o aviso de que sua esposa corre riscos. Para driblar algo que poderia acontecer, ele resolve interferir na natureza e tentar destituir a floresta de seu cariz selvagem, criando um jardim em toda sua encosta.

Foi o jeito que Saburo encontrou para resistir ao inesperado, ou seja, criando uma espécie de escola de modos e uma lição de ternura para que a vida de sua mulher fosse poupada. Sua resistência frente ao inevitável da natureza – o suicídio da

senhora Fuyu – era manter o jardim, fazer orações, queimar incensos e receber suicidas na esperança que ela mesma voltasse.

Em ambos os casos, consideramos os pontos de resistências das personagens Itaro e Saburo, respectivamente, a senhora Kame e a senhora Fuyu. A primeira, a senhora Kame, por servir Itaro – silenciosamente, desde sua infância, – é sua cúmplice e lhe oferece seus préstimos e estima sem nada pedir em troca, além de tentar salvá-lo de si mesmo. A senhora Fuyu, por sua vez, faz de Saburo um homem inspirado e esperançoso, ainda que infeliz.

Vale sublinhar que, em ambos os casos – no sublime matemático e no sublime dinâmico –, atração e retração, prazer e repulsa estão sempre presentes.

Após Kant (1724-1804), foi a vez do filósofo e poeta alemão Friedrich Schiller (1759-1805) produzir uma série de artigos para o periódico *Neue Thalia*, entre 1792 e 1793. Depois, uniu-se ao poeta alemão Johan Wolfgang Goethe (1749-1832) para criar o jornal *Die Horen*, voltado à poesia, além das pesquisas.

Na perspectiva proposta, vamos nos ater ao conceito de sublime defendido por Schiller. O poeta rebatiza as definições de Kant como sublime teórico e sublime prático, mas as relaciona esteticamente à arte. Ele escreve dois artigos que são emblemáticos sobre o tema: **Do Sublime**, que ainda está muito apegado às ideias de Kant e **Sobre o Sublime**, quando seus conceitos sobre poética já estão mais fortalecidos.

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente* por meio de ideias. (SCHILLER, 2011, p. 21)

Partindo desse pressuposto, Schiller vai ampliando o conceito e argumenta que somos dependentes apenas enquanto seres sensíveis, mas, como seres racionais, somos livres. Ele se refere a dois impulsos fundamentais que em nós atuam – o impulso de alterar nosso estado (representação) e o impulso de conservar nosso estado (autoconservação) e nossa dependência ou independência frente à natureza.

Para Schiller, o sublime teórico é a percepção de que a natureza detém, sob seu domínio, as condições sob as quais existimos. Com isso, se estamos diante de uma situação em que podemos não resistir, o impulso de autoconservação e o temor são iminentes.

A temerosidade de Itaro e sua vocação para o sublime estão referidas na lenda do poço, na qual sua covardia e sua grande prova diante da vida são irrefutáveis. Explicamos: Itaro é submetido, regularmente, ao medo que o habita, daí as noites de pesadelos e mutilações. Enfrentar dias e noites na escuridão, em um lugar repleto de bichos – sejam eles reais ou imaginários – que não podem ser mortos, infunde no sujeito um controle absoluto e torna-se inevitável escutar a si. Daí a alternância do estado tanto de autoconservação, como de representação inscritos no episódio.

Ele, realmente, está exposto às suas sombras, mas também dá um vertiginoso salto em sua humanidade, quando as enfrenta e retoma à criação de seus leques, embora mantenha a obsessão por prever o futuro. Agora, porém, ao invés de matar, ele assume o ato da criação como busca para descobrir uma imagem que se baste e lhe traga uma boa notícia. Sua síndrome se inverte.

Outro aspecto dessa dimensão é quando, antes da experiência do poço, ele se encontra com o pai ubíquo, que o castiga por sua maldade em espezinhar as violetas do vizinho. As violetas tornam-se perfeitas novamente e, em meio a elas, uma flor de lótus aparece – “[...] Era uma flor secreta, rosa, inventada por perfeição espiritual à sombra das vigorosas violetas [...]” (HIP p. 110) – o acusa. Itaro torna-se, ainda mais, um homem assombrado e passa a indagar, diuturnamente, se teria sido sensata a ideia de entregar a menina Matsu.

Mas, não é só, Itaro fragiliza-se diante da ideia fixa de matar para ter premonições e torna-se ainda mais acuado pelos sonhos que o perseguem, às noites, quando duela consigo mesmo, tendo os dedos como os sabres que o ferem.

O artesão tardava nada a chegar e trazia invariavelmente um buraco sem fim no estômago. A cega lhe dizia: cuidado que me tombas para dentro do teu peito. Itaro, cada vez mais exausto e frustrado, alimentando o medo que lhe conferiam as estranhas visões, sorria menos. Era severo. (HIP, p.42)

Por outro lado, o sublime diz respeito ao objeto frente ao qual estamos diante da representação do infinito e nossa imaginação não se sente à altura e, portanto, não consegue alcançar. O poeta defende ainda que, para alcançar o sentimento do sublime é preciso que abandonemos todo meio de resistência e que, ao contrário, busquemos auxílio em nosso eu não físico. Além disso, o objeto do sublime tem de ser temível para nossa sensibilidade, entretanto, deixa de sê-lo à medida em que nos ensina a considerar a parte sensível de nosso ser.

No capítulo “Os honoráveis suicidas”, deparamo-nos com os corpos pendurados em forcas como “frutos anômalos”, com os quais os aldeões estão acostumados a conviver, especialmente Saburo, por insistir na feitura do jardim, ainda que temeroso da contaminação da morte. Frente a esse fenômeno, aldeões e leitores se impactam com as manifestações da natureza, como temporais e ventos fortes que podem trazer a memória dos mortos para o povoado.

À comunidade pequena orgulhava que se pusessem a caminho daquela montanha os que queriam morrer, vindos de toda grande região do Quioto. Havia uma expectativa de salvação embora, inconfessável, se espalhasse o medo da contaminação da morte, que restaria ao dependuro no arvoredo, mais longe ou mais perto, libertando ao vento o jeito dos corpos, o odor morto. Em alguns temporais, atormentadas as casas e as plantações, pairava uma suspeita lúgubre na fúria da chuva e do vento por distribuírem entre os vivos a memória desesperada dos que se haviam matado. (HIP, p. 52)

Saburo e os aldeões, de tanto conviverem com a morte e ouvirem relatos dos suicidas que desistiram do intento, pensavam que um dos rostos da interrupção definitiva da vida seria a extensa terra de cerejeiras em flor.

Para os japoneses, a flor de cerejeira (sakura) tem significados muito especiais porque estão relacionados às lendas, à mística e às festividades do país, envolvendo o amor, a renovação, a beleza e a esperança.

Uma das lendas diz que a princesa Konohana Sakuya Hime teria caído do céu, próxima ao Monte Fuji, e se transformado em flor. Outra refere-se à cultura do arroz, o principal alimento da culinária japonesa, e assim como a flor, seria considerado uma dádiva. Há, ainda, a que se relaciona aos samurais, porque a efemeridade das

floradas se assemelharia ao curto tempo de vida dos samurais, por estarem dispostos a morrer por seus mestres.

Os orientais têm verdadeira adoração pela flor da cerejeira e festejam, entre meados de março a maio – a depender da região, o Hanami ou apreciação das cerejeiras, como uma tradição, que envolve piqueniques, danças, cantos e a contemplação das flores. Outras interpretações associam a sakura ao símbolo de amor e de ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos.

Diziam: Saburo san, obrigado. Morriam ou viviam, eram cordiais. Diziam: mil cerejeiras. Eram mil cerejeiras. Ele respondia: sem chuva. Apenas sol como se de ali nunca se ausentasse o sol. A sua origem. Afirmava: o Japão é generoso. Os suicidas comoviam-se. Agradeciam aos deuses o tempo. Ainda terem tempo. Tornavam-se impressionantes construtores. (HIP, p. 53)

O filósofo Schiller (2011) traz também características do sublime contemplativo do poder e do sublime patético. O primeiro evoca a dependência de uma atividade própria do ânimo, em que a representação do perigo é voluntária e depende da fantasia do sujeito, relacionada ao impulso de conservação. Desse modo, o tempo, a necessidade e o dever tornam-se temíveis diante da fantasia e, conseqüentemente, compõem o sublime contemplativo. Mas, não é só, pois compõem também elementos do terrível como a solidão, o desamparo, as trevas, o medo, o sentido da visão, o mistério, entre outros, porque fundam a destinação moral do homem.

Podemos explicitar o sublime contemplativo com atitudes que Itaro começa a tomar quando, amedrontado e com a premonição de que viria a ficar cego, passa a fantasiar sua miséria, pensa em praticar a arte da mendicância, torna-se obsessivo na feitura de leques e, após conseguir a primeira e única visão apaziguadora, cega-se, como se a cumprir um destino.

Já o sublime patético é a representação do sofrimento alheio, ligada ao afeto e à consciência de nossa liberdade moral interna. Na prática, isso quer dizer uma representação vivaz do sofrimento de outrem a ponto de despertar afeto ou compadecimento, porém mantendo nossa resistência frente ao sofrimento para, inclusive, chamar à consciência a liberdade.

O comportamento da senhora Kame é de inegável cumplicidade com Itaro, seja quando ele tem premonições, e ela sente “um frio a distribuir-se pelos ossos”, seja quando quer alimentá-lo no poço e retirá-lo de lá para protegê-lo do sofrimento, ou ainda, submetendo-se aos seus maus tratos, seguindo-o afetuosamente como se fosse sua própria mãe. O mesmo afeto se estende à menina Matsu e o sentimento é recíproco entre eles, embora tenham dificuldades de expressar.

Naquela noite, para convidar o irmão à ternura, a menina pediu o chá à criada. Tendo a criada servido a taça da cega e levado até ela a sua mão, Matsu respondeu: obrigada, mãe perto. E disse: é o contrário uma qualquer mulher longínqua. A criada comoveu-se imediatamente e se tornou para o fogo, a fazer de conta que ainda aquecia alguma coisa que importava mexer. Por haver feito isso, falhou de reparar que também Itaro se afogou nos olhos [...]. (HIP, p. 43)

Itaro se levantava do cesto onde juntava os inexplicáveis leques e, grato, dizia: mãe perto. A senhora Kame extasiava-se de uma inusitada felicidade. Ao centro de toda aquela provação, a mulher sentira-se, afinal, justificada. (HIP, p. 161)

Em seu texto **Do Sublime** (2011), o filósofo Schiller nos faz refletir sobre os dois gênios que nos acompanham durante a vida, concedidos pela natureza – o belo e o sublime.

O autor considera o gênio do belo aquele que é encantador, sociável, torna leve os grilhões da necessidade, promove alegrias e brincadeiras, mesmo em momentos e lugares perigosos para nos levar a agir como espíritos puros, elevando-nos do que é corpóreo, afinal ele habita o mundo sensível.

Em contrapartida, temos o gênio do sublime a nos acompanhar, esse é mais sério, calado, com o braço forte e nos transporta por sobre a profundidade vertiginosa. É um poder contra o qual, a nossa autonomia se reduz e dimensiona nossos limites, fazendo com que sejamos atraídos de forma violenta e irresistível.

Belo e sublime trazem ao homem a reflexão sobre os deuses e os demônios que o habitam, mas é função do sublime ser acrescido ao belo para auxiliar na educação estética do ser humano.

Traçando paralelos com o romance, podemos dizer que, ao longo da narrativa, Itaro e Saburo movem-se em ambas as direções, dialogando com o belo e com o sublime, de forma a expor suas fúrias e fragilidades, propiciando aos leitores experimentar o deslocamento entre uma e outra polaridades.

Sem o belo, existiria uma luta ininterrupta entre a nossa destinação natural e a nossa destinação racional. No esforço de satisfazer a nossa missão espiritual, descuidaríamos da nossa *humanidade*; preparados a todo momento para sair do mundo dos sentidos, permaneceríamos sempre estranhos a essa esfera da ação que nos é reservada. Sem o sublime, a beleza nos faria esquecer a nossa dignidade. (SCHILLER, 2011, p. 73)

É, pois, vivenciando essas polaridades nas personagens, que sentimos nossas limitações, refletimos sobre nossos posicionamentos morais e avançamos rumo à liberdade do pensamento e da expressão, expandindo nossa humanidade. Talvez seja esse um dos convites de Mãe.

1.4. Do Caminho e das Sombras

[...] O que existe é uma relação bilateral de semelhança e dessemelhança; existem qualidades complementares, mas também há tensões e uma pressão na direção oposta; trata-se, porém, de uma tensão de equilíbrio e não de antagonismo e – conforme se pode observar no símbolo da Alquimia – os opostos podem-se transformar mutuamente. [...]. (COOPER, 1985, p. 5)

As energias Yin e Yang da filosofia oriental, a que nos referimos anteriormente, podem ser interpretadas como duas grandes forças relacionadas à natureza, que alternam as forças criativa e destrutiva como se manifestam no mundo.

É importante salientar que o conceito de Yin e Yang implica o que é inseparável, portanto, incapaz de um se manter sem o outro. Tais energias são, em realidade, formas alternantes de força criativa, mas também substância primordial em diferenciação – o yin é físico, emocional, cerebral, inerte, enquanto o yang é energia, inteligência, espiritual, circular. Ambos são passivo e ativo, resistência e geração em proporção uma com a outra por meio da energia dispendida.

A busca do ser humano deveria ser a de encontrar o equilíbrio entre essas polaridades; uma forma de vivenciar tal condição seria identificar os extremos e compreender seus significados. A preocupação central deve ser entendê-los e mantê-los em harmonia.

No romance de Mãe, podemos dizer que Itaro e Saburo representam, de certo modo, essas forças, porque são complementares, ainda que distintos e, por vezes, opostos. À medida que um busca harmonizar o mundo ao redor, o outro tem ímpetos de destruí-lo; enquanto um tenta lidar com a dor de forma generosa, o outro é praticamente intratável; quando um usa da mentira para esconder sua covardia, o outro expõe sua fragilidade publicamente. Também se aproximam quando suas naturezas buscam se apaziguar e ambos investigam a outra extremidade de suas condutas.

O oleiro passa a render rituais ao seu sabre e torna fértil a ideia de matar e o artesão começa a ver a natureza com mais sensibilidade e conter o ímpeto assassino para obter premonições. Abrem-se inegavelmente para os caminhos das sombras e das luminosidades, alternando-os.

O artesão aproximou-se, entrou em casa a socorrer-se e dando-se conta de que o inimigo enfraquecera. Tombara humilhado por sua própria loucura. Ainda assim, Itaro empenhou o sabre e esperou. Saburo chegou cabisbaixo, um caçador derrotado, e disse: suplico-lhe perdão, senhora Kame. (HIP, p.166)

Saburo, por seu lado, decidira excluir a amada esposa da fúria de que agora era capaz. Escolhera a solidão, escolhera poder matar. (HIP, p. 170)

[...] Itaro perguntou: como estará a minha irmã. Era o que queria saber. Como estará. O afecto, senhora Kame, pede sempre notícias. (HIP, p. 173)

Ao observar os conceitos do livro **Yin & Yang** – A Harmonia Taoísta dos Opostos (1985), publicado pela escritora chinesa J. C. Cooper, damos-nos conta de que, tanto as personagens Itaro quanto Saburo violam uma das leis espirituais mais importantes para os orientais, que é a da não-violência e da inocuidade, ou seja, a de não causar sofrimento aos seres vivos por intermédio da fala, da mente ou do corpo, como mencionamos anteriormente.

Itaro quase nunca consegue frear seus impulsos destrutivos, seja contra si próprio, seja contra a natureza, não se furtando, inclusive, a ter surtos de agressividade em público e, portanto, ferindo tais princípios conscientemente. Já Saburo, embora combata sua faceta perversa, revela momentos em que não consegue dominá-la e começa a desenvolver o desejo de matar seu inimigo. Apesar de superar o desejo, Saburo chega, efetivamente, à tentativa.

[...] O quimono da senhora Fuyu estava furado mais de vinte vezes. Passava-lhe os dedos nas aberturas a imaginar o lado de dentro das feridas. Eram feridas secas, sem mais sangue. No magro corpo do tecido os dedos tornavam-se gigantes, potentes, vasculhando a ausência. (HIP, p 105)

Saburo atirou uma pedra e a queda parecia afiá-la e dava-lhe o peso de uma montanha. Se tocasse em Itaro haveria de o esmagar. Tocou no animal que vociferou até se mover descontroladamente. O artesão gritou: maldito. Vai-te embora, maldito demónio. E o oleiro atirou outra pedra e foi embora. (HIP, p. 129)

Por entre as canas, o sabre do oleiro abria caminho. E o homem enraivecido só queria matar. Itaro, por seu lado, dava-se aos rigores, a ver manchas e imperfeições, a criticar a natureza [...]. (HIP, p. 164)

De acordo com a autora, nas tradições taoísta, védica, janista e budista, o aspecto negativo da violência deve ser compensado pela característica positiva da

compaixão e pelas ações que contribuem para o bem-estar e a felicidade do indivíduo na sociedade. A compaixão no romance é muito bem representada pela cordialidade das personagens femininas.

Mas gostava de se pôr ao sol ameno, escutando o mexido do quimono da senhora Fuyu um pouco adiante. Recordava como lhe costumava dizer: menina Matsu, bom dia feliz para si. E ela respondia: obrigada e para si também, um bom dia feliz [...]. (HIP, p. 38)

A criada, que padecia de simplicidade, escutou como se escutasse nada. As ideias de Itaro eram um modo de distância. Como se estivesse paulatinamente a partir. A senhora Kame lamentou todas as diferenças. Juntou-se ao chão e, de qualquer jeito, aceitou. (HIP, p. 171)

Saburo desaparecia entre o emaranhado e a senhora 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. (HIP, p. 32)

O artesão, em seus ataques de fúria, não poupa a si mesmo – porque fere-se regularmente durante o sono e, durante o dia, abre as feridas, mata animais, destrói o jardim, tortura o quimono da senhora Fuyu e esbraveja. Enquanto o oleiro atira pedras em Saburo no fundo do poço – mas finge ser o mesmo de sempre –, embriaga-se, persegue o inimigo na floresta, empunha o sabre, alimenta o desejo de vingança e fixa-se na vontade de matar.

Podemos sentir, no romance, que o contraponto às personalidades ambíguas de Itaro e Saburo dá-se, efetivamente, com a presença das mulheres – senhora Kame, senhora Fuyu e a menina Matsu. São elas que, de certo modo, os tornam menos virulentos, como se espreitassem seus atos e freassem seus piores instintos.

Para além disso, a senhora Kame e a menina Matsu contribuem na narrativa como pêndulos que ensinam a olhar o mundo com altruísmo, seja a criada por intermediar as relações entre Itaro e Saburo, seja a menina por tentar acalantar o irmão com sua fértil imaginação.

[...] Se lhe amaciava as conversas era porque o queria demorar na ideia boa da família. Queria que ele se elucidasse para a gentileza. De algum modo, as palavras eram as flores que Matsu plantava, por semelhança ao que o vizinho Saburo fazia. (HIP, p. 38)

A senhora Kame, por compaixão, deitava os olhos para o chão de modo a que o vizinho se tivesse em privacidade no descontrolo daquela dor". (HIP, p. 49)

Entretanto, a senhora Kame estremeceu de desobediência. Era mais importante salvar Itaro a vigiar pinturas. Nenhuma pintura vale a vida de um homem, pensou". (HIP, p. 165)

Para atingir o equilíbrio e a harmonia dos extremos é necessário percorrer o caminho do meio, que nunca pode ser deixado; do contrário, não seria caminho. Na concepção do Taoísmo, Confucionismo e Budismo, todos os extremos contêm um certo grau de patologia, de excesso e desequilíbrio mental ou emocional. Por isso, é importante harmonizar esses polos, a exemplo do bem e do mal, do amor e do ódio, da rigidez e da benevolência, da agressividade e da ternura, da ira e da serenidade, da frieza e da compaixão. Itaro e Saburo estavam doentes.

Intimamente ligada à Doutrina do Meio está a noção de *wu-wei*, da não interferência, frequentemente traduzida por não-ação, mas talvez melhor chamada de não-asserção. Trata-se da ação sem esforço, na qual nada impede o fluxo natural, nada excede a necessidade. É a ausência da atividade premeditada; é a resposta instintiva e intuitiva ao momento presente, à situação imediata. (COOPER, 1985, p. 45)

Alcançar a *wu-wei* é considerar nossa sabedoria inata que permanece obscurecida pelos desejos e opiniões e, quando silenciarmos a mente, tal sabedoria aflora naturalmente à superfície e sem realizar qualquer ação, ela age. O *wu-wei* deve estar, enquanto ação, em concordância com a natureza e deve relacionar-se com a não-ação contrária da natureza, ou seja, refletindo aspectos do yin e yang em equilíbrio. Na prática, significa não tentar forçar as coisas a serem como desejamos, não viver de maneira artificial e respeitar o tempo das coisas no universo, buscando sempre serenidade.

O monge ou o “homem sem semelhanças” quando chegou à aldeia, para cerimoniar os suicidas, aconselhou que era preciso duvidar da beleza das flores na orla da floresta e advertiu os aldeões que era necessário que o juízo das pessoas “ubíquas” os poupassem. As reprimendas eram dirigidas a Itaro e Saburo, mais especificamente, porém atingiram o cotidiano de todos. O monge era como se fosse um pensamento, ou ainda, o homem interior a todos os homens e, diante dele, se estaria em meditação.

Itaro, que estava às voltas da perseguição do fantasma do pai e do oleiro, além de completamente desesperado, foi implorar ajuda ao monge. Passara, então, pelo primeiro teste – vira um besouro diante do qual conteve o impulso de matar (algo incomum em sua natureza hostil), ou melhor, decidiu fazer nada. O monge, então, recomendou “[...] sete sóis e sete luas no fundo do poço, sem mortes nem erros. Apenas a intensificação da paz. Itaro disse: sim.” (HIP, p. 120)

Não à toa, o artesão recolhe-se ao fundo do poço e vai investigar sua natureza, buscando o que poderíamos aqui chamar de *wu-wei*, já que é pela meditação e pelo silêncio que atinge a harmonia, livrando-se de todo o medo.

Saburo, que mantinha o jardim, lamentava pela reprimenda: “[...] quero mostrar o amor, lamento que só vejam a morte” (HIP, p. 86). Por outro lado, poderia ser de certo modo, uma vaidade do oleiro a intenção de “curar o destino” e, talvez, a isso se referia o monge. É indiscutível que estava muito bem-intencionado cuidando do jardim, mas, para alguns, cultivar um jardim na encosta da floresta poderia afrontar os deuses. É como se quisesse mudar a rota do destino da senhora Fuyu, que já estava traçada. Cuidar do jardim, no entanto, também era praticar o *wu-wei* e meditar.

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. (HIP, p. 31)

A sombra sempre fez parte do universo oriental, conforme o ensaísta e romancista japonês Junichiro Tanizaki (1886-1965), que na obra **Em louvor da sombra** (1933) admite que seu povo sente desassossego diante de objetos cintilantes. Ele observa que mesmo as chaleiras, taças e frascos de saquê de prata não são lustrados para que se possa ver a passagem do tempo no metal, o que não significa que todos os brilhos os desgostem, mas em vez do superficial e faiscante, os orientais preferem o profundo e o sombrio.

Mas como a beleza sempre se desenvolve em meio à realidade de nosso cotidiano, nossos antepassados, obrigados a habitar aposentos escuros, descobriram beleza nas sombras e, com o tempo, aprenderam a usar as sombras para favorecer o belo [...]. (TANIZAKI, 2017, p. 37)

De acordo com o ensaísta japonês, até mesmo o estanho, um metal leve e brilhante, torna-se nas mãos chinesas um objeto sombrio, profundo e imponente, do mesmo modo que a tradicional cerâmica *shudei*. Além disso, ele admite que em pedras ou utensílios, a preferência é pelo brilho sombrio que remete ao lustro dos anos, ou seja, ao sebo acumulado porque a sujeira estimula a estesia. Diferente dos ocidentais, faz parte da natureza oriental valorizar, preservar e glorificar objetos marcados pelo tempo e amar a cor de tais objetos.

Essa estesia consolida-se porque, para os orientais, ter tais objetos ao redor ou morar em construções que primem por essas características lhes tranquiliza a alma, além de causar estranha serenidade. “[...] Seja como for, as coisas que apreciamos como belas e requintadas têm em sua composição parcelas de sujeira e desasseio, não há como negar [...]”, (TANIZAKI, 207, p. 30)

O monge talvez seja o exemplo mais característico dessa sombra porque chega à aldeia coberto de negro, nunca se mostra e, quando desaparece, deixa apenas um “charco de água”, ainda que seja inegável sua função de trazer luz aos aldeões. Contudo, é o monge que contribui para Itaro descobrir sua mais profunda beleza.

Mãe parece ter captado esse aspecto da cultura oriental e não faltam espaços que harmonizam sombra e luz no romance, a exemplo das ilustrações que abrem as primeiras páginas do livro – a preponderância do preto sobre o branco, do prefácio do jornalista e escritor brasileiro Laurentino Gomes (1956), da alma enevoada das

personagens, a arquitetura cênica que se desenha diante de nossos olhos, a floresta dos suicidas e, sobretudo, a figura lúgubre da senhora Fuyu. Há, ainda, as cenas noturnas iluminadas apenas por velas e por lanternas.

Existe uma investida do narrador para nos fazer refletir sobre as sombras e o belo, ou por assim dizer, nos confrontar com as pulsões de vida e morte (Eros e Tânatos). Ele também nos coloca em diálogo com a alteridade e com o desequilíbrio humano a todo tempo, como a deixar exposta nossa fragilidade. Um simples episódio na vida das personagens pode pôr em curso outros movimentos e ações, o que nos afeta também enquanto leitores.

A psicanalista Sandra Edler (2008) pontua, a partir de Freud, que a pulsão de morte se manifesta habitualmente enlaçada à pulsão de vida e, ambas compõem juntas, inclusive, no erotismo: “Nas guerras, na dominação, na vontade de poder, no sadismo, a presença maciça da pulsão de morte se faz com alguma articulação da pulsão de vida”.(p. 70)

Um narrador jamais faz alusão a acontecimentos sem intenção. Portanto, vale refletirmos sobre episódios circunstanciais do romance: Itaro vê seu pai tentar afogar a menina Matsu e a salva; o oleiro e a senhora Fuyu haviam envelhecido sem filhos e a comunidade tinha-lhes compaixão; um espírito ou uma assombração atacara a senhora Fuyu, a mando do destino; a criada ficara de esmola servindo a família ainda do tempo em que os pais de Itaro eram vivos; o quimono da senhora Fuyu hasteado ao vento e o “espírito, aparentado e certamente em visita, ali soprava também” (HIP, p.61). Essas são algumas das passagens das quais podem surgir as sombras e pulsões das personagens, ajudando a maturar ideias a respeito da fragilidade humana e dos momentos em que o nosso lado obscuro pode vir a nos dominar. Tratam, ainda, da melancolia que permeia o romance.

A respeito do território das sombras, em meados de 1917, Freud escreve um artigo sobre luto e melancolia e aborda a perda e a dor que os acompanham. O termo melancolia está associado ao excesso de bile negra, que levaria o sujeito à tristeza profunda, atualmente mais associado à depressão, enquanto o luto seria o afeto que emerge quando perdemos alguém. Em relação ao romance, Itaro, senhora Kame e

Saburo perdem Matsu e senhora Fuyu, mas de formas completamente distintas. Os primeiros abrem mão da menina, enquanto o oleiro é surpreendido pelo destino.

As pesquisas do psicanalista indicam que a dor por uma perda, que no caso do luto, é clara, no caso da melancolia não é evidente, porque seria a perda de um objeto retirado da consciência. Além disso, para Freud, embora não haja clareza daquilo que foi com o objeto perdido, a perda desconhecida ou não identificada resultará em um sentimento interno semelhante ao luto.

Talvez, sob essa perspectiva, possamos entender porque Itaro e Saburo passam a aproximar suas essências (luz e sombra) quando se deparam com o vazio de suas vidas causado pelas perdas.

A atitude do artesão coloca-nos a pensar no sociólogo polonês Zigmunt Bauman (1925-2017), que estudou a vida líquida moderna e percebeu que estamos em um tempo em que os seres humanos são tranquilamente substituídos e os vínculos entre eles podem ser “confortavelmente frouxos”.

De um lado, Saburo acusa Itaro de vender a irmã, embora nunca revele o segredo à comunidade. O artesão vive assombrado pela culpa, a ponto de querer, inclusive, cegar-se (para ver o mundo como a irmã), assim como a senhora Kame, que foi sua cúmplice e nada pode fazer para impedi-lo. De outro lado, Saburo incansável na cultura do jardim e na devoção à senhora Fuyu, quase precisa se tornar um assassino para desfazer-se do quimono e voltar à razão. Ambos não conseguem se desvencilhar dos laços afetivos e enquanto seus sentimentos ficam à deriva, nós vislumbramos como estamos pobres de afeto. “Era como uma armadilha que haviam falhado de prever. As noites chegariam sempre como uma armadilha deitada sobre eles. Que os faria reféns de haverem renunciado à menina”. (HIP, p. 74)

Saburo, o menino para sempre, terno e só estragado pelo amor, acossara-se de paz nenhuma. Diziam os amigos que se perdia mais e mais nas preces, a suplicar vinganças e outras maldades, entregue ao desespero como os incautos. (HIP, p.162)

A presença desse lado sombrio das personagens envolve, ainda, espectros e medos das sociedades em que vivemos porque, como diria Bauman:

Pessoas desgastadas e mortalmente fatigadas em consequência de testes de adequação eternamente inconclusos, assustadas até a alma pela misteriosa e inexplicável precariedade de seus destinos e pelas névoas globais que ocultam suas esperanças, buscam desesperadamente os culpados por seus problemas e tribulações. (2004, p. 66)

É como se Itaro e Saburo culpassem um ao outro por suas vidas e dificuldades. Nada, nem ninguém substitui seus afetos. Imediatamente nós, leitores, temos que lidar com essa ambiguidade de sentimentos que, invariavelmente, pode habitar também outras pessoas no mundo.

O romance parece traçar paralelos com o arquétipo da sombra, estudado por Carl Gustav Jung (1875-1961), psiquiatra e psicoterapeuta suíço, discípulo de Freud, com quem rompeu posteriormente.

O sujeito que busca individualizar-se não tem a pretensão de tornar-se perfeito, mas deseja completar-se e, para tanto, precisa conviver conscientemente com as tendências opostas e irreconciliáveis de sua natureza, ainda que estas contenham características claras ou escuras, do bem e do mal.

Na prática, o processo de individuação consiste em aceitar o lado escuro ou a sombra onde moram aspectos que nos desagradam ou assustam em nossa personalidade. Quanto mais forem reprimidos, mais se tornam obscuros e espessos. Geralmente, para conviver em sociedade, utilizamos de personas e quanto mais personas aderem a nós, mais difícil torna-se retirá-las. Um dos exemplos, na literatura, é a novela gótica **O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde** (1886), do escocês Louis R. Stevenson (1850-1894), intitulado no cinema e no teatro de **O médico e o monstro**, que mostra a capacidade do médico de ser bondoso e afável, ao mesmo tempo em que se revela um criminoso cruel.

A médica psiquiatra brasileira Nise da Silveira (1905-1999) pontua no livro **Yung – Vida e Obra** (1976) que as coisas que não aceitamos em nós, aquelas que

nos repugnam e, por isso, as reprimimos, nós a projetamos sobre o outro, seja ele o nosso vizinho, o nosso inimigo político ou uma figura símbolo como o demônio. Para ela, lançar luz sobre os recantos escuros tem como resultado o alargamento da consciência.

A sombra é uma espessa massa de componentes diversas, aglomerando desde pequenas fraquezas, aspectos imaturos e inferiores, complexos reprimidos, até forças verdadeiramente maléficas, negrimes assustadores. Mas também na sombra poderão ser discernidos traços positivos: qualidades valiosas que não se desenvolveram devido a condições externas desfavoráveis ou porque o indivíduo não dispôs energia suficiente para levá-las adiante, quando isso exigisse ultrapassar convenções vulgares. (SILVEIRA, 1976, p. 92)

Essa possibilidade do alargamento de consciência, que esclarece Nise da Silveira, parece ser o aprendizado que Itaro e Saburo fazem ao longo da narrativa, pelo permanente confronto. Oleiro e artesão desafiam-se, culpam-se, odeiam-se, querem matar-se, colocam-se um no lugar do outro e parecem ter a grandeza de se perdoarem, ao menos por um dia.

O perfume das impossíveis cerejeiras inebriava os inimigos que, distraídos, pela poesia, adiavam todas as decisões. A vida, subitamente, era sem pressa. Planeariam combater-se mais adiante, se ainda fosse interessante matarem-se um ao outro. (HIP, p. 178)

Tanizaki (2017) pondera que os ancestrais viam a mulher como uma obra em *makie* ou em madrepérola, algo cuja relação com as sombras era indissolúvel. Não à toa, tudo faziam para imergi-la na penumbra ocultando-lhe braços e pernas em mangas e quimonos destacando-lhe apenas a cabeça. Desde tempos imemoriais, de acordo com o escritor japonês, fantasmas não tem pés e um negrume cinzento está sempre presente no imaginário oriental que os envolve, diferente do ocidental que “são transparentes como vidro”.

Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas

resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente [...] (TANIZAKI, 2017, p. 51)

Essa sensação está posta desde as primeiras páginas do romance quando nos deparamos com a misteriosa senhora Fuyu e, posteriormente, seu quimono ao vento a nos lembrar de sua ausência. Mas a resignação está evidenciada diante dos fantasmas do pai, na floresta e na atitude das personagens.

[...] Algumas pessoas assustavam-se pela veste movida lentamente ao ar. Com o passar do tempo ganhavam também ternura e lembravam a senhora Fuyu pela graça da sua cordialidade. A terra do oleiro parecia observada para sempre pela mulher. Era uma mulher abundante. Restava. (HIP, p. 35)

Retomando as ideias iniciais deste capítulo, estão em equilíbrio, na narrativa, elementos do grotesco e do sublime que dialogam e tornam-se visíveis pela beleza e pelos efeitos que produzem nas personagens e na trama de forma geral. Escolhemos, ainda, ampliar a leitura do romance com conceitos da filosofia oriental e com algumas considerações de Tanizaki, além de Freud e Yung, porque nos permitiram (re)dimensionar outras camadas do objeto, além de tornar as personagens mais verossímeis.

SEGUNDO CAPÍTULO

*[...] Rostos.
Bilhões de rostos na face da Terra.
Dizem que cada um diferente
dos que existiram ou existirão.
Mas a Natureza – quem lá a entende -,
talvez cansada do trabalho incessante,
repete suas antigas ideias
e nos coloca rostos
já usados um dia [...]*

Wisława Szymborska

2.1. Dualidade da Alma Humana – Diálogos com a Alteridade

Arriscamo-nos a afirmar que, talvez, essa obra seja a que Mãe conseguiu atingir o máximo grau de alteridade em suas personagens e nas relações que estabelece com o leitor. A atmosfera que se cria na narrativa consegue instaurar entre as personagens um movimento oscilante em que cada uma ocupa o lugar da outra, em certos momentos por desejo próprio e, em outros, à revelia, experimentando diferentes facetas da personalidade de si e da outra. O leitor também vivencia essa sensação.

Não estamos aqui nos remetendo ao conceito de alteridade, que hoje parece *gasto*, e foi abordado por diferentes filósofos como Aristóteles (384 a.C-322 a.C.), Thomas Hobbes (1588-1679), René Descartes (1596-1650), John Locke (1602-1704), Immanuel Kant (1704-1804), Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), Karl-Otto Apel (1922-2017), Jürgen Habermas (1929-).

Entretanto, partimos do conceito de alteridade proposto por Emmanuel Lévinas, filósofo nascido em 1906, na Lituânia e discípulo dos filósofos Husserl e Heidegger, que pressupunha a ética como filosofia primeira para o relacionamento com o outro e, conseqüentemente, para o desejo de atingir a alteridade.

Ainda que outros filósofos já tivessem relacionado alteridade às questões de ética, do bem e da justiça, seus conceitos estavam muito atrelados ao eu socialmente instituído na pólis e às sociedades tradicionais.

Segundo o filósofo lituano, o sujeito tem responsabilidade pelo próximo, responsabilidade esta contraída no gesto ético, com vistas à criação de uma sociedade mais humana, mais harmônica, fraterna e solidária. Para atingir esse grau de humanidade, é preciso, porém, saber-se colocar no lugar do próximo, ou seja, aceitar e conviver com uma sociedade plural, independente de preceitos econômicos, sociais, religiosos, políticos etc. “A alteridade é sempre uma abertura para o outro, por isso é sempre uma relação ética” (2008, p.135).

Essa percepção de Lévinas, ainda hoje, é uma ficção em muitas partes do mundo, embora seja um sonho que Mãe pareça querer perpetuar em suas narrativas, porque é uma perspectiva de justiça e de liberdade que supera a egolatria da cultura moderna. Para o filósofo, não existe um *eu* em estado de natureza, como não existe uma natureza do *eu* a não ser a partir do outro. Portanto, o *eu* somente existe a partir do *outro* e a subjetividade se constitui dessa maneira. Vale ressaltar que o *eu* somente existe historicamente por meio das interações com os outros.

Na análise e reflexões que vimos desenvolvendo, já identificamos a atitude de Itaro querer compartilhar com o velho Saburo a premonição sobre a senhora Fuyu. Avisara-o três vezes que ela poderia sucumbir. Não eram amigos, nem inimigos, até então, mas apenas vizinhos. Embora o artesão já fosse um sujeito de modos grotescos e tivesse certa animosidade pelo oleiro (porque era fraco, assim como ele), cumpriu o seu dever, ou seja, colocou-se em situação de alteridade com o outro. Por outro lado, quando Saburo descobriu que Itaro entregou a irmã a um desconhecido, ele não o denunciou aos aldeões, mas acompanhou os homens na floresta num gesto de suposta solidariedade.

Outras passagens marcadas pela alteridade são atitudes diárias da menina Matsu, que estava sempre a se colocar no lugar de outrem, de maneira a ampliar a sua humanidade e o seu sentimento do mundo. A elaboração das histórias, a cumplicidade com a senhora Kame, a compreensão da sensibilidade às avessas do irmão, o respeito ao oleiro e a sua esposa dimensionam sua vocação e capacidade

de diálogo com aqueles que a rodeiam; mesmo seu encontro com o futuro esposo e as criadas é permeado de gentileza e agradecimento.

Na prática, a alteridade seria uma forma de coabitar com a diferença, o viver o eu-tu profundamente, o engajamento no outro, ter a responsabilidade de assumir o outro independente de quem ele seja, além de permitir-se tornar-se vulnerável diante dele, o que evidenciaria o processo de amadurecimento do ser humano.

Para Lévinas (2008), o *outro* é anterior ao *eu* e, sendo uma anterioridade não só temporal, mas relacional, é também metafísica. Explicamos: O *eu* se encontra em abertura para *ser* e sua subjetividade nunca está totalmente definida para o que deve ser, porque não há essência natural de caráter racional ou de outra forma que delimite o *eu* como subjetividade acabada. “Pelo contrário, a subjetividade está sempre em abertura para ser, essa abertura é sempre uma abertura para alteridade” (SOUZA; FARIAS; FABRI, 2008, p. 134).

A alteridade de Itaro, às vezes, dava-se às avessas; é o que acontece quando, por medo de que o oleiro fosse visitado por um animal feroz, enquanto dormia – assim como acontecera com a esposa –, foi defendê-lo com seu sabre. Todavia, ao vê-lo vestido com o quimono, fica tão enfurecido que acaba com o jardim do vizinho, às vésperas da primavera. No romance, a alteridade é tão evidente que os aldeões e o oleiro desculpam sua fúria por ele ter perdido a irmã.

Vale salientar que a relação do eu não é apenas consigo próprio, mas uma relação que se estende ao outro e à própria comunidade na qual está inserido, podendo ampliar-se à humanidade. É vital abrir-se para o outro, especialmente quando este outro difere da nossa natureza; além de respeitá-lo exatamente como se encontra, sem indiferença, descaso, repulsa ou exclusão por suas particularidades.

[...] Foi quando Itaro distinguiu lucidamente o que lhe ocorria. 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. (HIP, p. 125)

Nesse sentido, os aldeões são generosos tanto com Itaro quanto com Saburo e demonstram a cumplicidade com ambos, especialmente na caçada na floresta, ao

empunharem seus sabres contra um animal feroz ou contra uma presença que são incapazes de identificar.

Mas, não é só, toda a aldeia tem profundo respeito pelos seres que habitam a floresta, sejam eles animais famintos, suicidas, sejam seus próprios antepassados ou mesmo a menina Matsu, que eles supunham poderia ter se suicidado.

Lévinas considera a ruptura da indiferença a possibilidade do um-para-o-outro, o que já é um acontecimento ético. Ou seja, o encontro com outrem significa de imediato uma responsabilidade para com ele. Quando Itaro sentiu-se ameaçado pelo oleiro na floresta e todos começaram a pensar que uma pessoa ubíqua tinha se apossado de seu corpo, o monge Ihe fez uma visita para alertá-lo e, ele, imediatamente devolveu o quimono da senhora Fuyu a Saburo. É como se ele houvesse recordado o aviso de seu pai.

[...] O pai Ihe dizia que a vida se melhorava pela inteligência. A adivinha devia ser um alerta encontrado por dádiva, nunca pela morte de um ser a que o Japão tivesse querido dar existência. Sentavam-se brevemente e o pai Ihe dizia: se te esqueceres de gratificar a vida e honrar a morte, eu mesmo te assombrarei aos pontapés no cu. (HIP, p. 58)

Lévinas alerta que o *outro* não pode ser reduzido a um conhecimento ou a uma categoria porque o *outro*, na relação de alteridade, está em constante movimento e permanente transformação. Quando o reduzimos a uma categoria, estamos negando a alteridade e cometendo uma violência contra ele.

O filósofo nos convida também a observar a epifania do rosto, isto é, a relação inter-humana do face-a-face entre dois sujeitos, que não significa uma forma plástica, mas a fragilidade da relação do *eu* e do *outro*, na qual nos vemos representados, e como se esse rosto fosse uma janela para aquele que o observa.

Lévinas busca despertar no homem a sensibilidade pelos seus semelhantes que está expressa no rosto de cada pessoa, porque é olhando o outro, acolhendo-o em suas singularidades que nos tornamos também mais humanos.

Essa epifania diz respeito a uma expressão do infinito que convoca o eu à responsabilidade, ou seja, é o rosto que possibilita a alteridade ética na abertura para o exterior, para o outro e para a humanidade.

O outro que se manifesta no Rosto perpassa, de alguma forma, sua própria essência plástica, como um ser que se abrisse a janela onde sua figura, no entanto, já se desenhava. Sua presença consiste em se despir da forma que, entretantes, já a manifestava. Sua manifestação é um excedente (surplus) sobre a paralisia inevitável da manifestação. É precisamente isto que nós descrevemos pela fórmula: o Rosto fala. (LÉVINAS, 2009, p. 51)

No romance **A desumanização**, Mãe parece estar de mãos dadas com Lévinas nesse conceito de alteridade, porém, defende-o de forma poética:

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existe interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro. (MÃE, 2014, p. 27)

Lévinas considera que o rosto é uma manifestação do outro e nunca uma interpretação do eu, ou seja, é o modo como o outro se manifesta e seu modo histórico de ser sujeito, superando a ideia que o *eu* tem do *outro*. Ou seja, é o rosto que concretiza o ser e o sentido da alteridade humana.

Mãe nos faz refletir sobre uma comunidade na qual todas as personagens se entrelaçam pela alteridade, ainda que tenham divergências entre si. Ele admitiu em entrevista, quando do lançamento do livro, que mesmo para a inimizade (referindo-se a Saburo e Itaro), é necessária uma educação, “como ser-se inimigo de alguém devesse ser algo sempre ético e educado”. (Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae-812ijc9jkz6vhokepre3cjry7/>>)

Não à toa, artesão e oleiro vão construindo, ao longo da narrativa, uma trajetória marcada de paradoxos nos quais Itaro, com ímpetos de violência e rebeldia, e Saburo, com docilidade e gentileza, vão-se transformando e experimentando um a natureza do outro, a ponto de desenvolverem o desejo de se torturarem mutuamente, sem, contudo, perderem uma espécie de respeito interpessoal. O curioso, porém, é que um torna-se vital para a existência do outro e, nós leitores, movimentamos nossas emoções junto a eles, amparados nessa sensação de humanidade que vai sendo tecida *na e pela* palavra.

[...] A criada falhava em encontrar motivos para aquela ronda. Perguntou: Saburo san, em que posso servi-lo. O homem respondeu: obrigado. Muito obrigado. Era um assassino. Pensou. Era finalmente um assassino. (HIP, p. 163)

[...] Itaro, por seu lado, dava-se aos rigores, a ver manchas e imperfeições, a criticar a natureza. Queria apenas as melhores e mais delicadas canas. Zangava-se com o defeito escondido, a mania que as sementes tinham de permitir a dispersão. Pensava que cada coisa deveria ser imperiosamente obediente a um modo de ser. Pensava que a repetição do padrão mais esplendoroso da natureza seria o maior sinal de juízo do deus das canas. (HIP, p. 164)

Uma realidade ambígua passa a tomar conta das personagens porque, tanto Saburo san, quanto Itaro descobrem em si o desejo de matar. Por outro lado, Itaro, tal como Saburo san desenvolvem também um inusitado apreço pela beleza. Mas, não é só, há um dado momento na narrativa em que Itaro e Saburo mudam de lugar, enfrentam o abismo que os habita, tornando-se mais humanos, assumindo-se também como inimigos. Em uma noite, Itaro calcou um bengalim no jardim de Saburo até destruí-lo quando, então, é flagrado. Tornou-se claro para ambos que se rejeitavam.

[...] 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. (HIP, p. 60)

Mas o que é imperioso para que se tornem inimigos é o desaparecimento do quimono da senhora Fuyu, que desperta no oleiro a mesma perversidade que estávamos acostumados a ver no artesão.

A menina Matsu é outro elemento fundante da alteridade porque está sempre preocupada em alegrar o irmão, atenta a cada pequeno gesto e sentimento esboçado por ele, do mesmo modo em que vivencia a cumplicidade e o afeto com a senhora Kame. Mas também demonstra ternura com a senhora Fuyu, com Saburo e com seu futuro esposo. Sua docilidade é, inegavelmente, uma forma fidedigna de afetar-se pelos outros.

A cega, por conversas tolas com a senhora Kame, lembrou-se do que faziam as mulheres para serem bonitas. Esticavam as costas, apontavam o rosto ao chão, como tímidas. As mulheres deviam ser tímidas no instante da corte, deviam aguardar que os homens se pronunciassem, e só responderiam em calma, com cuidado, inteligentes e sempre apaziguadas. Deviam assemelhar-se à alegria natural. [...] (HIP, p. 145)

A senhora Kame, por sua vez, coloca-se sempre no lugar de Itaro, respeitando suas atitudes, sendo sua cúmplice, inclusive, acompanhando-o em calafrios quando ele tem suas premonições. Mas, ela também exerce esse papel com o oleiro e com a menina Matsu, experienciando, às vezes, o lugar de mãe e, outras, a faceta de amiga. “A criada Kame gritava: musumé, onde estás tu. E a jovem Matsu respondia: no teu coração...” (HIP, p. 39).

Ainda depois que Matsu parte, a criada continua a repetir como um mantra o mesmo diálogo que tecia com a menina:

Em casa, a senhora Kame dizia: musumé, onde estás. E ela mesma respondia: no meu coração. E voltava a perguntar-se: e onde mais. E outra vez respondia: apenas no meu coração [...] (HIP, p. 73)

O oleiro Saburo está em busca da harmonia e da alteridade com o universo, porque quando cuida do jardim está pensando no outro, ou seja, naqueles seres

humanos que estão desistindo da vida. Ou até mesmo nos aldeões para que saibam expressar gratidão pela vida e se curvem ante à beleza. Também quando conforta os suicidas que desistiram da morte está pensando em outrem. “[...] Saburo os via e cumprimentava. Estendia arroz, falava das flores, e julgava-os ressurrectos. Como talvez a sua senhora Fuyu pudesse voltar um dia [...]” (HIP, p. 51).

Os aldeões também expressam, claramente, sua vocação para a alteridade, quando se comprometem a procurar a menina na floresta, assim como quando vão alimentar Itaro no poço e apoiar o oleiro na busca pela causa da morte da senhora Fuyu, e mesmo quando os suicidas que retornam da floresta compartilham com Saburo as experiências vividas. O pretendente de Matsuo e suas criadas expressam naturalmente vocação para esse sentimento, enfeitando-a, cuidando dela e demonstrando afeição e respeito.

Amar o próximo como amamos a nós mesmos significa então respeitar a singularidade de cada um – o valor de nossas diferenças, que enriquecem o mundo que habitamos em conjunto e assim o tornam um lugar mais fascinante e agradável, aumentando a cornucópia de suas promessas. (BAUMAN, 2004, p. 47)

Assim como Bauman (2004), o narrador funda em nós, leitores, à nossa revelia, uma reflexão instantânea sobre os nossos pares – amigos e inimigos – que nos colocam diante de nossas singularidades e imperfeições. Torna, ainda, visível a fragilidade humana frente aos desafios de se viver em comunidade, especialmente nesses tempos em que as pessoas estão cada vez mais virtuais e a solidão humana é uma espécie de nau à deriva.

O autor português imprime em suas narrativas o conceito de alteridade, colocando-nos em xeque e desnudos frente ao outro, qualquer outro, incluindo personagens e nós mesmos.

A esperança na humanidade, talvez por ingênua convicção, está na crença de que o indivíduo a quem se pede que ouça o faça por confiança. É o que todos almejamos. Que acreditem em nós. Dizemos algo que se toma como verdadeiro apenas porque o dizemos simplesmente. (MÃE, 2014, p. 27)

2.2. Outridade e Ato Poético

O diplomata, ensaísta, poeta e tradutor mexicano Octávio Paz (1914-1988) definiu o homem como um ser que nunca é idêntico a si mesmo e, portanto, é a transformação permanente que o distingue de outros seres vivos. É também dele a concepção de que a poesia e a religião brotam da mesma fonte e agem sobre o homem de forma a impulsioná-lo a cruzar a “outra margem”, ou seja, dar um salto brusco, que propicie a mudança fulminante de sua natureza, ou ainda, a volta à natureza original.

Essa origem a que se refere Paz seria algo próprio da raiz do homem, uma espécie de saudade de um estado anterior, de nossa condição primeira, que vez ou outra voltamos ao âmago do ser. Geralmente, essa natureza original é despertada por situações opostas que instigam grandes empreitadas humanas como poemas, mitos religiosos, utopias sociais ou empreendimentos heroicos.

E talvez os nossos atos mais significativos e profundos não passem de repetição desse morrer do feto que renasce como criança. Em suma, o “salto-mortal”, a experiência da “outra margem” implica uma mudança de natureza: é um morrer e um nascer. Mas a “outra margem” está em nós mesmos. Sem nos mover, quietos, somos arrastados, impulsionados por um grande vento que nos expulsa para fora de nós. Ele nos joga para fora e, ao mesmo tempo, nos empurra para dentro de nós. (PAZ, 2012, p.129)

Entretanto, é o encontro com o Outro que nos faz refletir sobre nós mesmos e possibilita a travessia para a “outra margem”, porque nos deparamos com o desconhecido. Conforme Paz, estamos diante de um “mistério que nos faz tremer”, contudo o que desconhecemos nem sempre causa temor, mas também alegria e fascinação. “[...] Em sua forma mais pura e original, a experiência da “outridade” é estranheza, estupefação, paralisia do ânimo: assombro” [...] (PAZ, 2012, p. 136).

Tal fascinação pelo Outro é revestida de vertigem, enquanto o horror, que pode chegar a ser paralisante, não o é pela ameaça em si, mas porque tudo nessa presença se exteriorizou, mostrando o verso e o anverso do ser. O que habita o Outro também

nos leva a refletir, trazendo a possibilidade de que ele – o Outro – possa ser o nosso duplo.

Itaro convive desde sua infância com premonições e é da sua natureza saber situações desagradáveis com antecedência. Nos olhos de um peixe Ihe é anunciado que terá uma irmã cega. Mesmo suas noites são terrivelmente assombradas, instáveis e em agonia, decapitando inimigos sob o grito de guerra “sou da mais feroz casta de samurais”, o mesmo que usou para impedir a tentativa dos pais de deixarem a pequena criança, Matsu, soçobrar no riacho.

Esses sonhos também aludem ao imaginário oriental povoado pelos samurais, pelas histórias de fantasmas e lendas, e o profundo medo de não ter mais como manter-se, porque trabalha e ganha apenas para a sobrevivência. Já na infância, o menino Itaro descobrira a crueldade, mas também o amor, e são essas polaridades que travam a luta e entram em diálogo dentro dele, com a menina Matsu e com a senhora Kame.

[...] Estavam vivos e juntos, pensavam. Estavam vivos e juntos. A felicidade poderia ser aquilo. Matsu, por incapacidade de se conter, dizia isso mesmo: a felicidade está na atenção a um detalhe. Como se o resto se ausentasse para admitir a força de um instante perfeito. (HIP, p. 56)

O poeta diz que, diante da outridade, é a nossa identidade que está em jogo, porque observamos e interagimos com o Outro; logo, o Outro passa a nos habitar e não somos mais nós, nem o outro, mas a experiência de outridade.

Nesse sentido, enquanto Itaro permanece no poço à mercê de um animal gigante, por quem teme ser devorado na escuridão, Saburo começa a visitá-lo e apedrejá-lo, sem que ninguém da aldeia saiba. A fragilidade de Saburo passa a habitar Itaro e a torpeza do artesão passa a morar no oleiro, portanto, esses homens já não são os mesmos do início da narrativa, mas estão em outridade.

Na noite em que Itaro resolveu acarinhar o que consideraria ser um urso gigante, para apaziguar o medo, sentira-se amparado porque, ao dormir, sonhou que o animal devorava seus inimigos. Além disso, nenhum sabre chegava perto de seus olhos. Enquanto lá permaneceu, o artesão foi forçado ao convívio com o animal, então,

domesticara-o, tornando-se ambos mais amorosos. Às vésperas do resgate, porém, Itaro voltou aos terríveis pesadelos, combatendo-se noite adentro. Mas, mesmo no sonho, o urso lambia-lhe as feridas de forma afetuosa. Ora, era o próprio Itaro que se embalava em outridade porque atravessara a margem.

Retomando o conceito de que a outridade pode ser um mistério que nos faz tremer, que pode causar tanto temor, como alegria e satisfação, esses sentimentos estão muito bem marcados durante a estada do artesão no fundo do poço, porque ele se revela como outro sujeito, assim como a metáfora da outra margem também pode ser aludida na imagem tanto do poço, como do urso. De que travessia estaríamos falando?

Subitamente, era só o que importava. Que aquele estranho amigo subisse salvo, porque estava certo de que se celebrariam antes de partirem para os diferentes destinos que o mundo lhes traçara. Celebrar-se-iam aos pulos de alegria, emagrecidos e cúmplices, alegres de terem sabido abdicar das suas raivas, amigos. Seriam, ao menos por um efêmero instante na luz, amigos. (HIP, p. 139)

Outra passagem a darmos destaque é quando a menina Matsu é entregue ao seu pretendente, sem que o irmão diga uma só palavra. Embora, tema seu destino, ela apenas chora silenciosamente, enquanto o irmão tem seu olhar turvo, talvez pela primeira vez, como a demonstrar seus sentimentos. Matsu, em momento algum, faz um julgamento da atitude do irmão. Mas, em pensamento, agradecerá Itaro por seu bom juízo e sua firme coragem. Já o pretendente explicava seu cansaço, investigava o rosto da menina e considerava que ela “era a própria luz por ironia que vivia na escuridão” (HIP, 145).

Vale ressaltar que, perante o Outro, estamos expostos a sentimentos ambíguos como assombro, estupefação e alegria, mas que têm em comum o desejo de nos aproximarmos e, também, de nos afastarmos, o que pode parecer uma incoerência, mas não é. Simultaneamente, o que seria repulsa torna-se desejo de não tirar os olhos dessa presença. “[...] A experiência do Outro culmina na experiência da Unidade. Os dois movimentos contrários se implicam. No ir pra trás já pulsa o salto pra frente [...]” (PAZ, 2012, p. 140).

Não sem razão, Itaro inúmeras vezes recua e avança diante de sua irmã e do próprio oleiro, por não suportar sensibilidades ou coisas que não tenham utilidades, cultuadas por ambos – as histórias inventadas, o jardim e os vasos adornados. Ora, para um homem rude como o artesão pouco importam as histórias de sua irmã ou as fraquezas do vizinho, pelo menos essa é a sua sensação ou discurso antes de permanecer no fundo do poço, quando se assombra com a própria natureza, amigase com a escuridão e com o medo que habitam seu ser. Ainda no poço, ciente de que cegará como a irmã, Itaro vive profundamente o que supõe ser o universo da menina Matsu: “A menina habitava o radical puro da natureza”. (HIP p. 125)

Paz defende que o mesmo acontece com a criação poética, porque o homem, quando se assombra, poetiza, ama e diviniza. Assim como a religião, a poesia parte da finitude e da temporalidade. Portanto, a criação poética é ritmo e imagem que abraça os opostos, ou seja, a vida e a morte.

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. (HIP, p. 147)

No romance, o conceito de outridade pode ser observado de forma singular – as personagens Itaro e Saburo que, involuntariamente, despertam um no outro potências humanas abissais, fazem-nos chegar, simbolicamente, à *outra margem*. Desde a morte da senhora Fuyu, o oleiro passou a ter a ideia intrusa e o desejo de matar, algo que antes pertencia apenas ao artesão. Mas, é também por desprezar a fragilidade do oleiro que Itaro tortura-o *sequestrando* o quimono de sua esposa em um dia de tempestade. Um torna-se a obsessão do outro e, conseqüentemente, deparam-se onde liberdade e fatalidade se encontram no homem.

É na corrida da floresta que Saburo descobre sua perversidade e persegue o artesão com seu sabre a ponto de abrir pequenos furos nas vestes do inimigo, deixando-o, entretanto, em dúvida se estava sendo perseguido por um animal, por um fantasma ou pelo vizinho. A atitude do oleiro se iguala à ação de Itaro que tem prazer de torturar o oleiro, abrindo mais de vinte furos no quimono da senhora Fuyu, como

se ao calcá-lo pudesse obter alguma premonição. A caçada se repete quando Itaro vê Saburo aconselhando-se com seu sabre e atira-lhe uma pedra. Nesse momento, mais uma vez, a outridade está posta e eles estão fazendo a travessia para a outra margem.

Entre o interminável canavial, o oleiro e o artesão se caçavam em fúria. E, súbito, aquela senhora Fuyu apareceu elevada observando o intenso ódio com os seus preciosos olhos espirituais. Itaro hesitou. Saburo deitou-se por terra à vergonha do amor. O sabre imediatamente vazio de morte. Apenas vergonha. (HIP, p, 165)

2.3. A Ubiquidade na Cena

O romance tem uma presença forte do fantasmagórico, seja porque, já nas primeiras cenas, registra-se a morte da senhora Fuyu e, conseqüentemente, a materialidade de seu quimono nos traz à lembrança de sua presença, seja pelos terríveis sonhos de Itaro e pela perseguição de seu pai morto, ou ainda, e talvez, mais simbolicamente, pela floresta dos suicidas. A melancolia parece envolver todas as personagens porque, de certo modo, todos lidam com o sentimento de perda desde o início da narrativa.

A presença do fantasma na literatura remonta do épico babilônico Gilgamesh (aproximadamente em 2.000 a.C.) - atravessa a cultura clássica no Canto XI, da **Odisséia** (VIII a.C), de Homero e o sexto livro da **Eneida** (I a.C.), de Virgílio - passando por **A Divina Comédia** (século XIV), de Dante Alighieiri, pelo teatro de William Shakespeare com **Hamlet**, príncipe da Dinamarca (1600-1601) e **Macbeth** (1605-1606), por **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis, pelo teatro de Nelson Rodrigues, em **Vestido de Noiva** (1943) e, mais recentemente, pelo romance **O Ano da Morte de Ricardo Reis** (1984), de José Saramago, apenas para lembrarmos algumas obras no âmbito do texto literário.

A professora e crítica literária Leyla Perrone-Moysés, em seu livro **Mutações da Literatura no século XXI**, conceitua que jamais o homem carregou uma memória histórica tão vasta como a atual e, como temos o peso de muitas guerras e horrores

vivididos, a culpa também nos acompanha. “Daí a frequência do tema do espectro na literatura contemporânea” (MOYSÉS, 2016, p. 150).

Perrone-Moysés parte da obra **Espectros de Marx**, do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004), para explicar que o fantasma é sempre um antepassado, que carrega a questão da genealogia, mesmo quando esta não seja de sangue. Geralmente esse antepassado volta para pedir solução a um assunto não terminado como um pedido de justiça, uma lembrança ou uma oração. “O espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer”. (MOYSÉS, 2016, p. 150)

A professora evoca também Derrida para nos lembrar que “estamos hoje nos explicando com vários fantasmas, isto é, mortos que enterramos prematuramente” (MOYSÉS, 2016, p.151). No caso da aldeia que Mãe apresenta, estamos lidando com espectros que ora são frutos maduros dependurados nas árvores, prontos para serem colhidos em seus ritos, ou frutos que já se deixaram murchar, ou ainda, frutos ressequidos. Todos, porém, “honoráveis suicidas” que desejavam voltar à natureza e, assim o fizeram, mas ainda são fantasmas a lembrar aos aldeões e a nós, leitores, o profundo diálogo com a solidão, a morte inexorável e, porque não dizer, os espectros que rondam nossa existência, desde a antiguidade até nossos dias, nas mais variadas nações.

Adiantava nada que fechassem a porta e esperassem ser poupados às manifestações do mundo. As fantasmagorias transpunham-se paredes adentro, sem limites e, segundo as lendas em fúrias muito tremendas [...] (HIP, p. 112)

Talvez Mãe queira com isso, também, cultuar não apenas os antepassados do povo oriental, mas as catástrofes a que estiveram expostos. Como esquecer Hiroshima e Nagasaki? Além de dialogar com os mortos de sua própria terra desde tempos imemoriais. Como apagar da memória o Terremoto de 1755, em Lisboa, que deixou 10 mil mortos? E, ainda, não podemos esquecer que os portugueses têm em sua história escritores suicidas – Antero de Quental, Camilo Castelo Branco, Manuel Laranjeira, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Barão de Teive. Quantos ainda morrem e morrerão impiedosamente por culpa do próprio homem? É impossível não refletir sobre a inexorável presença da morte em nosso imaginário.

A esse respeito, no prefácio de **Suicidas** – Antologia de Escritores Suicidas Portugueses, Mãe admite que, quando pensa no ato do suicídio de um escritor entende-o como um gesto de profunda coragem e coerência, uma vez que o autor se vicia entre decidir a vida e a morte de suas personagens e, portanto, requer para si o mesmo direito.

[...] O escritor cria mundos, cria o mundo, quer também criar-se a si, quer criar deus. Isso implica que se possa destruir, que tenha o direito de terminar a sua vida como alguém que terminou o seu projecto. (LÓPEZ, 2014, p.8)

Quiçá queira o escritor, em seu romance, fazer reverência a autores que dialogaram com fantasmas, tal como William Shakespeare que, em **Hamlet**, traz o pai morto visitando o filho para exigir que vingue sua morte. Em **Homens imprudentemente poéticos**, o espectro do pai reaparece para Itaro a fim de castigá-lo, tanto por sua insistência em maltratar as flores, como por teimar em matar animais e, ainda, por ter-se livrado da irmã cega, algo que ele mesmo impedira o pai de fazer, quando era apenas um infante.

De acordo com o romancista japonês Junichiro Tanizaki, talvez para aqueles que louvem a beleza sadia das mulheres modernas seja difícil imaginar a beleza fantasmagórica das mulheres antigas. No entanto, seus ancestrais percebiam suas mulheres como um ser cuja relação com as sombras fosse indissolúvel. Além disso, tinham por hábito ocultar-lhe braços e pernas em mangas de quimonos longos destacando-lhes apenas a cabeça.

[...] A intensa treva com certeza revolteava dez, vinte vezes em torno delas, preenchendo todo o vazio ao redor da gola, da manga ou da prega do quimono. Mas esperem: pode ser também que a treva, em vez de envolvê-las, brotasse – isto sim – de seus corpos, cabelos e bocas de dentes enegrecidos qual teia urdida por gigantesca aranha... (TANIZAKI, 2017, p. 55)

A beleza do escuro a que se refere Tanizaki pode estar metaforizada também na ausência de visão da menina Matsu que, embora nada visse, percebia tudo ao redor com profundo encanto, inclusive o quimono da senhora Fuyu e sua fluidez ao

vento, assim como os frutos dependurados na floresta que ela suspeitava serem os suicidas, ou ainda, o próprio pretendente apenas pela sonoridade do sorriso. É a menina que consegue dar outra dimensão à cegueira, ao fantasmagórico e à nossa percepção.

A esposa do oleiro, porém, continuava como presença afetiva na memória da aldeia, inclusive, para Saburo que, todas as noites, dormia vestido em seu quimono. A materialidade do vestuário da morta poderia causar para alguns ojeriza, como em Itaro; mas, para Saburo, foi a maneira que encontrou de fazer a mulher permanecer mais tempo ao seu lado, conservando-a em memória.

Acalmava-se em tempo lento. O quimono de sua senhora bulir e ele tantas vezes se sentava reparando em cada ínfimo gesto. Mimava-se a contemplar a aparência louca de que a sua esposa ainda estava presente. Pensavam todos que o oleiro aguardava que a veste se expressasse sem equívocos, comunicante e plena de consciência de um amor que se abreviara. Como se pudesse beijar ou simplesmente escutar. (HIP, p. 48)

A menina Matsu Ihe dizia que o quimono da senhora Fuyu era tumular. Devia ser pensado como um santuário inteiro de uma pessoa querida. Era um túmulo de vento, talvez perfeito. Ainda que se assemelhasse a brincar com os pássaros, era sagrado para o imaterial da senhora Fuyu [...] (HIP, p. 61)

Para Itaro, aquele bocado de tecido ondulando suavemente no espantalho era uma coisa burra, destituída de inteligência. Mas valia que se desse a alguma mulher que o pudesse ainda usar. A utilidade era a única ciência decente. (HIP, p. 63)

Tanto Perrone-Moysés como o filósofo Derrida argumentam que o fantasma ou a espectrologia está indissociável da relação dos vivos com os mortos, o que envolve, inevitavelmente, a questão da herança e da dívida.

Para um povo tão respeitoso com os antepassados como o oriental, as ações de Itaro eram inaceitáveis tanto para os vivos, como para os mortos. Não sem razão, seu pai passa a assombrá-lo, não apenas porque havia prometido, mas porque não existiam mais fronteiras de discernimento em suas ações, a ponto de calcar animais,

entregar a irmã a um desconhecido, destruir a natureza, ou ferir o quimono da falecida. A própria senhora Kame era vista com ressalvas pela comunidade por nada saberem de seus mortos.

[...] Percebiam-lhe a fidelidade e era o suficiente para a respeitarem e lhe manterem os tratos cordiais. No entanto, tinha uma impunidade perigosa, pensavam assim os vizinhos. Andava sem rituais por seus mortos, cumpria as preces sem os devidos santuários, sem estar na terra deles, atentando em como a morte lhes seria um rigor moral e delicado. Atentando em como a morte lhes acontecia honradamente [...] (HIP, p.41)

Já a presença fantasmática da senhora Fuyu guardava a graça de sua cordialidade e os aldeões tinham ternura por ela. No dia em que Itaro e Saburo resolvem se enfrentar até a morte, é exatamente o quimono hasteado pela senhora Kame que faz o oleiro desistir, provisoriamente, da investida, impondo o respeito que seu espírito representava.

Há outro aspecto que vale salientar. Em entrevista à revista “Veja”, Mãe admite que os primeiros livros que leu, ainda menino, foram de Alfred Hitchcock (1899-1980) – **O segredo do castelo do terror** e **O mistério da múmia sussurrante**. O romancista ficou fascinado pelo medo, embora reconheça que os enredos dessas obras eram resolvidos com a racionalidade própria do gênero, enquanto o desejo em suas narrativas é de que fantasmas e outras bizarrices realmente existissem. Foi com o diretor e produtor britânico que tomou gosto por aprender o inexplicável. “Quis, quero ainda, que todos os livros se façam de uma energia sem quebras, fortes e um pouco impiedosos em sua doçura ou amargura”, disse Mãe em entrevista disponível em <<https://epoca.globo.com/ruan-de-sousa-gabriel/escritores-recordam-quais-eram-suas-leituras-favoritas-quando-criancas-23143806>>.

Quando analisamos as personagens “ubíquas” no romance, talvez possamos estender a reflexão ao autor e a quais “escritores fantasmas” ele traz consigo, uma vez que Mãe é leitor dos já falecidos Al Berto, Herberto Helder, Luís Miguel Nava, Fernando Pessoa, Franz Kafka, José Saramago, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Clarice Lispector, Manoel de Barros, Nelson Rodrigues entre outros.

Para Derrida, jamais herdamos sem nos explicar com um ou mais espectros. Então, não são apenas Itaro, Saburo, a senhora Kame e os aldeões que têm de lidar com os fantasmas que os assombram, mas o próprio Mãe deve fazer, em sua obra, o acerto de contas com seus antepassados e, porque não dizer, com sua herança literária, além de nós, leitores, evidentemente.

Por falar em herança literária, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben, a associação tradicional da melancolia com a atividade artística encontra a justificação na exacerbada prática fantasmática, porque ambas atuam sob o signo do *Spiritus phantasticus*. Isso significa que o corpo sutil proporciona o veículo dos sonhos, do amor e dos influxos mágicos, que para o filósofo aparece enigmaticamente ligado às mais nobres criações da cultura humana. “[...] a obra de arte seria, de algum modo, continuação do jogo infantil e da inconfessada mas nunca acabada prática fantasmática do adulto”. (AGAMBEN, 2012, p. 53)

TERCEIRO CAPÍTULO

“Até hoje, nada permanece para mim tão novo e incompreensível, ao mesmo tempo tão próximo e tão estranho, quanto a coisa chamada de literatura”.

Jacques Derrida

3.1. Imagens Origami

Recursos usuais da língua portuguesa como exclamações, interrogações, reticências e travessões não fazem parte da escrita de Mãe – pelo menos até o momento –, especialmente no romance que é objeto de nosso estudo, o qual sequer tem um *não* em seus 39 capítulos, como forma de reverenciar a cultura japonesa e a cordialidade desse povo ao se comunicar. As maiúsculas, por sua vez, só passaram a incorporar seus livros a partir de **O filho de mil homens** (2012). Nos dois últimos romances – **A desumanização** e **Homens imprudentemente poéticos** –, o escritor passou a deslocar-se para lugares longínquos, Islândia e Japão, respectivamente, a fim de criar os cenários de seus enredos, como se iniciasse uma nova forma de produção literária a cada novo livro.

Sua literatura – em especial sua poesia – é concebida a partir de imagens que revelam a capacidade que o escritor tem de instigar o imaginário do leitor a ponto de levá-lo a ampliar seu mundo interior, ressignificando-o.

Mãe parece experimentar o que o ensaísta alemão Walter Benjamin (1892-1940) postulou em seu artigo **O Narrador** (1936) ao afirmar que a arte de narrar estaria relacionada a dois tipos de seres arcaicos: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. O primeiro seria detentor das histórias tradicionais de seu povo e, o segundo, aquele que ganhava o mundo em suas viagens e voltava cheio de histórias para contar. No século XXI, Hugo Mãe sai de Caxinas, a aldeia de pescadores onde vive, e põe-se à prova em países exóticos para criar suas narrativas.

Ao que se anuncia, o próximo título do autor, a ser lançado ainda em 2019, abordará o convívio de uma comunidade de indígenas e de negros no Brasil do século XIX.

No romance que ora analisamos, é como se ele trouxesse ao leitor o entendimento de algo mais próximo à oralidade. Recorre a frases curtas, poucas vezes complexas, a tempos verbais mesclados (indicativo, imperfeito e perfeito) e a uma temporalidade descontínua que passeia na narrativa, a ponto de termos a impressão de perdermo-nos em fragmentos de vida das personagens. São estilhaços de tempos que acompanhamos de forma não linear pelas palavras de um narrador onisciente que transita habilmente entre primeira e terceira pessoa do singular, usando a poesia como seu principal recurso.

Além disso, Mãe privilegia em seu romance personagens que são representações de ofícios; elas reproduzem utilitários, mas passam a demonstrar *ousadia* de se lançarem no ato criativo, transpondo-se para o mundo da arte. É como se sua ficção fosse um tributo ao fazer artístico por meio das ações e das trajetórias dessas personagens.

Sabemos que toda arte se produz por uma linguagem que busca traduzir a criação do artista, o que acaba por conferir-lhe uma estética reconhecível, uma espécie de identidade. São as características irrepetíveis de um criador que o tornam único e o fazem fincar suas raízes na contemporaneidade, gerando diálogos do corpo de sua obra com o universal.

Leyla Perrone-Moysés (2016) elucida os valores básicos que compõem a literatura do Século XXI e, conseqüentemente, a prática dos escritores como o exercício da linguagem de modo livre e consciente, com a criação de um mundo paralelo para desvelamento e crítica da realidade, com a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mais reconhecíveis por outros, e com a formulação de perguntas relevantes sem a pretensão de possuir respostas definitivas.

A professora também pontua que alguns desses valores são menosprezados pelos escritores e, de modo geral, o romancista contemporâneo continua usando técnicas narrativas tradicionais, fazendo mais renovações no diálogo e nas

descrições, enquanto a *beleza* se expressa como um valor estético considerado *kitsch*.

A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam. (PERRONE-MOYSÉS, 2016, p. 37)

Mãe traz em sua escritura exatamente tais critérios evidenciados por Perrone-Moysés, além da beleza que é um dos pilares de sua narrativa. Ele não é nada *econômico* quanto à poesia e tem a inquietante lucidez de torná-la viva e tangível em seus romances, seja por meio de figuras de linguagem, imagens, impressões sensoriais, seja pelas ações das personagens, geralmente marcadas pelas intempéries da vida, constantemente à mercê de conflitos existenciais.

Tamanha é a habilidade para nos fascinar com a beleza de sua literatura que o romancista desarma nossa repulsa e consegue nos entregar temas grotescos, embalando-nos pela exuberância de imagens e potência das palavras. Ele insiste, ao longo de toda a narrativa, em nos fazer ter esperanças e acreditar na humanidade, ainda que nos mostre, impiedosamente, situações terríveis.

Haveriam de lhe afogar a cabeça e, pequena como era, seria suficiente para estrebuchar ou gesticular demasiado. Soltaria umas gotas de ar, balões pequenos que só se veriam na água, e depois um balão maior que lhe viria do fundo do corpo, a colher o vento espiritual completo, desde o dedo dos pés até ao fundo da cabeça [...] (HIP, p. 44)

Seria certamente o flautista ao dependuro como fruto aberrante daquela árvore. Quando foram chamar os aldeões, explicavam que ainda se ouvira o grito. O suicida estava fresco na morte, devia exalar o corpo por um tempo. Os aldeões por ali chegaram e observavam como era pungente a solidão daqueles mortos [...] (HIP, p. 172)

A competência em criar o ambiente poético é talvez o que explique a personagem Matsu na composição de sua história, a erguer imagens do Japão, repletas de amorosidade, como se construísse origamis coloridos que fundam seu modo de ver o mundo. Até mesmo os peixes do lago Biwa se rendem à sua magia.

Nós, leitores, seguimos a refletir como uma menina cega pode habitar tanta luminosidade e sabedoria, além de criar gratidão e beleza, compostas por palavras-imagens pouco habituais aos nossos sentidos. Deixamos de ser leitores semânticos para investigar a leitura estética, porque é isso o que Mãe nos convida a fazer. Ele nos sensibiliza para que não passemos incólumes ante à invisibilidade humana, seja daqueles que sofrem com alguma deficiência física, seja daqueles considerados imperfeitos pelos padrões estéticos de qualquer tempo e lugar.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso [...] (BENJAMIN, 2016, p. 221)

Podemos supor que Matsu seja uma reverência do escritor aos que o antecederam e aos que o sucederão na literatura. Sobretudo, porque, a menina cega abre espaço à oralidade própria dos povos tradicionais e à importância da contação de histórias e da força das lendas, algo que têm se perdido na contemporaneidade, pois, como diria Benjamin, é como se estivéssemos sendo privados da faculdade de intercambiar experiências.

Para o semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980), os bons escritores nos fazem ressignificar o sentido do mundo e, na literatura contemporânea, isso implica reflexão e crítica para a abertura a pensamentos novos. Pairamos diante de personagens, que são marcadas mais por seu comportamento do que por suas características físicas e por suas profissões. Meditamos sobre o quão adormecidos estamos diante das pessoas, pois deixamos de olhá-las e percebê-las na sua cotidianeidade, embora estejamos todos conectados.

A narrativa nos fala de inimigos dentro e fora de nós; do descompasso entre o que queremos e o que sentimos; do que nos permitimos viver e do quanto nos maltratamos uns aos outros por motivos que sequer temos clareza; da incúria com nossos medos. Ainda, nos faz meditar, o quanto nossa profissão define nossas

escolhas e como algumas delas estão – ou estarão muito brevemente – em extinção, portanto tememos pela falta de condições para manter nosso próprio sustento. Mãe procurou por um dos últimos velhos artesãos de leques do Japão que, segundo ele, “era simpático e tinha aranhas à porta”. (HIP, p. 182)

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) elucida que a contemporaneidade tem em si a capacidade de tomar distância e, concomitantemente, dialogar com o seu próprio tempo, o que revela características de dissociação e anacronismo frente a uma determinada época.

No caso de Valter Hugo Mãe, o romancista nos coloca em diálogo com o Japão do século XIX e, apesar da distância do tempo e de espaço, nos faz sentir próximos e íntimos de suas personagens, visto que elas já trazem as dores de nosso século. Tão forte é a representação delas que é como se saltassem do papel, dialogando conosco e com homens de todos os tempos e lugares, expondo nossas fragilidades e preocupações com a sobrevivência e o medo da morte – além de nos entregar questionamentos que se fazem, articuladamente, em uma prosa poética, quase litúrgica.

O narrador torna possível, pela linguagem, nos deslocarmos à Floresta Aokigahara, ao Monte Fuji, ao Castelo de Nijó e ao Palácio de Ninomaru, a ponto de nos fazer sentir no corpo o vento, as gotas da chuva e o contato com a natureza, além de nos permitir admirar a arquitetura desses locais, deparando-nos com o percurso dos suicidas por meio das fitas e objetos deixados pelo caminho ou por seus corpos pendurados nas árvores com a visão de “frutos anómalos”. Aliás, neste romance, a natureza é quase, ela própria, uma personagem.

Subiam a encosta, árvores acima, e espiavam longamente a floresta indecifrável. O labirinto gigante do Japão que só poderia ser desvendado se alguém atingisse o topo, esse promontório para pássaros e gente nenhuma. Caminhavam o mato para se misturarem na natureza deglutindo tudo. Agarrados sempre aos cordames, voltariam por arrependimento ou melhor decisão. Muitos subsistiam indefinidamente à custa de cursos de água e vegetais saudáveis que reconheciam. Outros pereciam mais depressa, também atacados pelos dentados bichos que se desimportavam com meditações espirituais e tinham nenhuma dúvida acerca da fome. (HIP, p. 50)

[...] Quanto mede a árvore, perguntava ela. E Itaro respondia: vinte corpos teus. A jovem quase se assustava. Dava graças por as árvores terem pés fortes cravados no chão, sem se deitarem para descansar nem tombarem por um susto qualquer. Se as árvores tivessem ossos, como as pernas de verdade, podiam baralhar-se a sentar por momentos, pousando as copas largas no pouco chão. Haveria de ser terrível o estreito em que a floresta se tornaria se as copas se pousassem no chão, dizia ela. Itaro respondia-lhe: esta árvore tem vinte tamanhos teus e mais de cem pássaros. Se caísse, os pássaros a levariam a voar [...]. (HIP, p. 37)

O filósofo italiano defende que o poeta contemporâneo tem a habilidade de perceber a obscuridade de seu tempo, o que implica separar luz e trevas, sem se deixar ofuscar pela claridade, ao mesmo tempo, em que percebe, no escuro, o que há de essencial. Mãe, não apenas tece, engenhosamente, uma teia de significados poéticos ponderando luz e sombra que emanam de suas personagens, mas também, materializa na menina Matsu sua capacidade de viver nas trevas, explorando sua sensibilidade para *enxergar* a luz que emana das outras personagens e da natureza.

[...] E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós [...] (AGAMBEN, 2009, p. 65)

A dualidade de luz e sombra; bondade e perversidade; delicadeza e fúria; agressividade e cordialidade; morte e vida; realidade e ficção, que o escritor português corporifica em sua narrativa também materializa um legado de temperança frente ao tempo em que vivemos, pondo-nos a observar a possibilidade de tolerância e respeito mesmo nas divergências.

É como se nos trouxesse alívio perante ao extremismo e endereçasse uma mensagem ao futuro de que, ainda, há – e sempre haverá – esperança na humanidade. Ele trabalha em nós a possibilidade de sermos livres, mesmo diante de tantos grilhões. Embora as personagens se assemelhem a figuras humanas, Mãe inscreve no romance características do realismo mágico e da fábula.

A professora Vera Figueiredo, da PUC-RJ, no seminário do Globo Universidade sobre *Realismo Mágico no Século XXI*, em 2013, elucidou que o termo realismo mágico foi criado em 1925 pelo crítico de arte alemão Franz Roh (1890-1965) com a finalidade de descrever uma pintura onírica, que utilizava imagens inverossímeis como àquelas que figuravam nos quadros do pintor russo-francês Marc Chagall (1887-1985). Com o tempo, o termo passou a ser utilizado também na literatura, tecendo diálogos com o realismo fantástico e o realismo maravilhoso, esta última vertente mais associada à literatura latino-americana.

No romance, características do realismo mágico podem ser traduzidas pelos peixes que dialogam com a menina Matsu; os fantasmas presentes na narrativa e que interagem com os humanos; o urso-tigre criado pelo imaginário de Itaro; o monge que desaparece deixando apenas uma poça de água; ou ainda pela flor de lótus que nasce em um jardim de violetas espezinhadas.

3.2. Perfomances Cênicas

Um dos precursores do simbolismo russo, Aleksandr Potebnia (1835-1891) – linguista, folclorista e literato da Ucrânia –, citado por Viktor Chklovski no artigo “A arte como procedimento” afirma que “a arte é pensar por imagens” e que “não existe arte e particularmente poesia sem imagem” (CHKLOVSKI, 1978, p. 39). Seu argumento, propagado por discípulos, define que prosa e poesia são formas de pensar e conhecer o mundo e a imagem tem como função explicar o desconhecido pelo conhecido.

Tais conceitos influenciaram teóricos e literatos que o sucederam, os formalistas, a ponto de o escritor e cenógrafo russo Viktor Chklovski (1893-1984) considerar que, em poesia, as imagens são muito mais lembradas por si mesmas, do que utilizadas para pensar. É ele, Chklovski (1978), quem nos convida ao processo de desautomatização do olhar que, na prática, seria observar detalhadamente a vida, os acontecimentos, a natureza, os objetos, as pessoas porque, muitas vezes, olhamos e não percebemos o que se coloca para nós. É, portanto, a arte que pode nos despertar essa sensibilidade. “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir

os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama de arte” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

A automatização do olhar faz com que a vida desapareça e se transforme em nada – “engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1978, p. 44). O escritor define o processo de desautomatização do olhar como o ato de demorar-se na investigação dos objetos, observando suas singularidades e considerando, sobretudo, que a arte e a poesia em particular são construções simbólicas em que as imagens são fundamentais. Portanto, poesia e arte despertam pensamentos por imagens e, por que não dizer, impulsionam nossa sensibilidade para recriar e reinterpretar o mundo.

Em passagem anterior, mencionamos que a natureza, no romance, é quase uma personagem. Podemos afirmar que ela se levanta diante de nós pela capacidade de enunciação do narrador, isto é, por sua composição de qualidade, eminentemente, poética. Por outro lado, a impressão que fica, nas entrelinhas, é também da importância e do respeito que os orientais têm pela vida e pela grandeza da natureza, tão bem recriadas em palavras que convidam a meditar e viver a experiência de lagos, flores, peixes, floresta, madeiras, bichos, neve, jardim, borboletas, cigarras, montanhas, águas, cerejeiras, sol, chuva, canas, árvores, homens – natureza essa quase extinta da vida daqueles que moram nas grandes cidades.

Antes da chuva, Itaro cobriu os leques com o colmo e afugentou-se em desespero. A tempestade começara pelo tremendo sopro do vento, um peso físico que se pousara às costas do homem igual a um rochedo desenfreado lançado dos céus, e ele se pôs de pé custosamente, pensando em pressa, aflito para cuidar do trabalho. E empurrou a carroça fustigada de modo severo, quando já a chuva caía e o Japão se tornava no fundo de um oceano revoltado. (HIP, p.91)

Mãe convida a desautomatizar o olhar à revelia, mostrando-nos um mundo imagético que talvez não percebamos, embora tenhamos conhecimento. Ele nos traduz outras dimensões do homem, da natureza, da cegueira e do suicídio:

[...] Era como se o sol se estendesse até tocar o corpo ao abandono da jovem. A criada juntava-se-lhe e culpava-se de parar os trabalhos por um instante. Por vezes, escolhiam a fome em troca de um mínimo de sossego. A felicidade podia acontecer num ínfimo instante, ainda que a fome se mantivesse e até a sentença para sofrer. O sofrimento nunca impediria alguém de ser feliz. (HIP, p. 39)

A cegueira aumentava as ideias da menina Matsu. Aperfeiçoava-se nas preces, dizia que a oração era uma companhia porque julgava que as coisas do mundo se abeiravam, como se atendessem a um chamado. Ainda que o fizesse em silêncio, a jovem entendia que as palavras lhe colocavam o mundo à mercê. Para agradecer. Era o que mais lhe importava. Manifestar a gratidão. (HIP, p. 36)

[...] Haveria de celebrar a origem do sol e as pessoas e os animais. Ele haveria de embelezar todas as evidências para melhorar a animosidade do mundo. Deixava a taça de sake no pequeno altar de sua casa, entendia que estar com aqueles amigos era uma prece. Haveria de melhorar a animosidade do mundo, repensou. Era verdadeiramente o herói que nunca desistiria. (HIP, p. 116)

Sentou-se num tronco caído e fez nada. Era preciso descer o homem, escondê-lo num tecido, carregá-lo ao santuário, mas Itaro sentara-se e valia de nada. Falhara em encontrar o suicida ainda vivo. Falhara em saber das suas razões e havia nada nos restos que lhe desse poder ou sabedoria. O morto pendia igual a uma falta qualquer. Era o contrário de uma abundância. Itaro ponderou: a morte era uma escassez. (HIP, p. 172)

Em sua obra **O arco e a lira** (2012), Octavio Paz defende que a criação poética encarna algo de transcendente, que a transpassa, porque – ao contemplá-la – atravessamos à outra margem, muito além da linguagem ou da matéria de que é concebida, e alcançamos significados impossíveis de serem descritos pela própria linguagem. Para ele, a palavra poética é meramente o que é “[...] – ritmo, cor, significado – e, também, é outra coisa: imagem. A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens” (PAZ, 2012, p.30).

Para Chklovski (1978), as imagens que consideramos criação de determinado poeta são emprestadas dos poetas que o antecederam e sua inovação seria a forma

de dispô-las em sua criação. Paz (2012) observa que a criação poética parte da violência sobre a linguagem, porque, primeiro, o poeta arranca a palavra de suas significações habituais para fazê-la (re)nascer e, depois, coloca-a como objeto de participação. “Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma forma que não é incorreto chamar de cíclica, sua rotação engendra a faísca: a poesia”. (PAZ, 2012, p. 46).

Paz (2012) nos lembra que a linguagem do poeta é a linguagem de sua comunidade, seja ela qual for; o poema, por sua vez, inevitavelmente, se alimentará da linguagem viva desse lugar, dos mitos, dos sonhos e de suas tendências secretas e poderosas.

[...] Pressentia que a arte era uma revelação, assentava numa suspeita mas nunca garantiria que resultado teria, afinal. Estava diante de um pressentimento de haver algo para descobrir mas faltava-lhe conhecer o quê. Apenas os leques, leque a leque, o levariam utopicamente mais além [...] (HIP, p. 160)

Da mesma forma que Mãe realiza um jogo lúdico com as palavras, Itaro é habilidoso em transformar as canas em leques e, ambos, parecem buscar algo muito semelhante nas imagens que criam – a transcendência da arte. O narrador traz indícios do pensamento a respeito da criação poética pela voz inquietante do artesão. “[...] Mas aguardava que a arte lhe explicasse o porquê da sensação de transcendência. Queria manter os leques como seus para dominar a transcendência no momento em que se clarificasse [...]” (HIP, p. 173).

Segundo o polígrafo suíço Paul Zumthor (1915-1995), a performance e a poesia convergem porque têm em comum o ritual de presentificação e recepção de um corpo; momento em que sujeito e leitor (re)descobrem a palavra de maneira singular, tocando no essencial, ou seja, na percepção sensorial do homem.

Hugo Mãe parece convocar, o leitor, a rever paradigmas sobre a sociedade contemporânea que tem como pilares o umbiguismo; os valores do capital; a força das novas tecnologias; o consumo desenfreado; a superação do outro a qualquer preço, demonstrando, pela literatura, que é possível imaginar um mundo mais tolerante e respeitoso, ainda que as pessoas vivam em um sistema capitalista-neoliberal e tenham problemas de difícil superação, não se gostem ou não concordem

entre si. Mas, sua literatura, é, inegavelmente, um legado de esperança que ganha novas proporções em **Homens imprudentemente poéticos**. “Falaria de amor. Diria: o que se opõe ao amor se afeiçoa à morte” (HIP, p. 179) e “Enquanto os dois vizinhos magicavam forma de se matarem, a senhora Kame, incauta, ficava entre os dois à míngua da esperança” (HIP, p. 113).

Para Zumthor, um texto poético está relacionado, irrevogavelmente, aos efeitos semânticos e às transformações do próprio leitor por meio da emoção pura, manifestada pela vibração fisiológica. A obra poética traz espaços brancos e interstícios a serem preenchidos. “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (ZUMTHOR, 2016, p. 54).

O escritor português tem extrema habilidade em construir beleza poética em sua narrativa. Parece fazer questão que seu texto pulse vida, respire e abra espaços para o leitor sentir e criar com ele. Há espaços a serem preenchidos pelo imaginário como a morte da senhora Fuyu, que permanece um mistério. Mas, também, existem pensamentos que nos instigam como “a arte era uma revelação” (HIP, p. 160); “a morte era uma escassez” (HIP, p. 172); os mendigos eram teatrais” (HIP, p. 179).

Vamos tomar aqui como efeitos semânticos a construção imagética dos cenários ao longo do romance e, de que maneira, ela influencia nossa percepção sensorial da cena, a partir dos conceitos de Zumthor. Também consideramos os silêncios e os espaços vazios, que dimensionam o imaginário, para preencher tais ambientes com os nossos sentimentos.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais [...] (ZUMTHOR, 2016, p. 68)

As figuras de palavras ou construções semânticas nos envolvem e produzem uma percepção sensorial que acompanha a projeção de nosso imaginário sobre aquilo

que nos é contado. Alguns exemplos podem fundamentar nossa afirmação: quando a senhora Kame sente os cotovelos esfriarem como se fossem pedaços de gelo e *carpe preces* tal como *uma pessoa longínqua*; quando a menina Matsu julga que os palácios do imperador fossem de madeiras rugosas e mal aparadas, fazendo-nos sentir sua espessura; quando amedrontados, subimos com os suicidas a encosta, árvores acima, espiando longamente a floresta indecifrável; quando acompanhamos o oleiro levar o quimono no braço como se ali estivesse uma mulher; e quando sentimos Itaro escutando o osso da cabeça do gato partir-se.

Retomando à questão cenográfica, estamos diante de uma abundância de cenas e imagens que tanto poderiam ser cinematográficas como teatrais, haja vista a força da linguagem e a multiplicidade de ações e conflitos, apesar da aparente simplicidade da fábula.

Era o quimono surpreso da morta senhora Fuyu, que se colhera no vento e voara para as pontas abanadas das canas. Um quimono naufragado. Encharcado como uma lágrima vermelha canas abaixo. Sempre confuso, Itaro estagnou. Dava-lhe a impressão nova de que poderia calcar o quimono como aos bichos. Extrair-lhe impiedosamente a sobra da vida que contivesse. O que adivinharia se um bicho tão diferente sucumbisse ao seu ataque. Perguntava-se. (HIP, p. 91-92)

Há, além disso, toda uma gestualidade das personagens que remetem à composição performática, como é o caso dos aldeões acompanhando a saga de Itaro no poço; o quimono da senhora Fuyu a flutuar no espantalho; os homens empunhando seus sabres na floresta na tentativa de proteger Itaro; o delicado modo de Matsu portar-se diante do futuro marido; os pais tentando afogar a menina nas águas; as noites insanas do artesão debatendo-se com seus inimigos imaginários. Eis um excerto que fundamenta nosso argumento:

Peço perdão, senhor meu pai. E o pai tocou em mão de ferro para o esganar.
O artesão todo se mudou, as canas largadas para qualquer lado, pisando-lhe os pés, complicando o passo, e assim se ajoelhou, pedindo continuamente: senhor, meu pai, me perdoe e me ajude. 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. (HIP, p.109)

Jorge Larrosa Bondía (2002), doutor em pedagogia pela Universidade de Barcelona, conceitua que as palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, e não a partir de uma suposta genialidade ou inteligência. Para ele, pensar não é raciocinar, calcular ou argumentar, mas “dar sentido ao que somos e ao que nos acontece” (p. 21).

Partindo desse pressuposto, a narrativa traz algumas palavras símbolo da cultura nipônica, tais como quimono, kanji (ideogramas), leques, peixes, incensos, altar, cana, Monte Fuji, Castelo de Nijó, Palácio de Ninomaru, samurais, sabres, origem do sol, monge, ou mesmo os nomes das personagens – Saburo, Itaro, Fuyu, Matsu e Kame. Elas influenciam nosso imaginário e ajudam o Japão a *performar-se* diante de nós.

Zumthor (2016) afirma que a leitura do texto poético é a escuta de uma voz, conseqüentemente o leitor, em seu processo de escuta, “refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta” (p. 84). Portanto, a experiência do leitor é intelectual, mas também sensorial.

A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. Inscrita na atividade da leitura não menos que na audição poética, essa procura se identifica aqui com o pesar de uma separação que não está na natureza das coisas, mas provém de um artifício. (ZUMTHOR, 2016, p. 66)

O polígrafo elucidava que, com a formação de caligrafias pelas civilizações, houve um esforço de reintegrar à leitura no processo da performance, tornando-a uma ação performancial. Com isso, o efeito de caligrafar seria recriar o objeto de modo que o olho não somente *leia*, mas *olhe*, ou seja, encontre na visão da leitura o olhar e as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício.

Nessa perspectiva, todo o corpo estaria empenhado no ato de *ler* e, portanto, capacitado a *olhar* as cenas e as imagens que o poeta desenha, vislumbrando, ainda,

os silêncios e os vazios explícitos na narrativa. “Ficara o silêncio habitual do jardim. Estava a noite a pôr-se densa e normal.” (HIP, p. 59)

3.3. Personagens *Esbagoadas*

O termo esbagoado presente no livro **O filho de mil homens** (2014, p. 97) é usado para definir o sentimento que acometia a personagem Antonino. O termo, em seu nível referencial, significa “deixar cair os bagos dos grãos”; todavia, metaforicamente, poderíamos trazer à mente a personagem em lágrimas ou com os seus sentimentos destroçados.

Talvez seja possível afirmar que, de modo geral, nos romances de Mãe, as personagens vivem *momentos limite*, ou seja, experimentam situações cruciais, estão submetidas a dores da alma, travam grandes lutas internas ou estão em busca dos significados da existência. Tais aspectos agregam um movimento próximo à encenação teatral de uma admissível realidade, de forma a criar concebíveis relações com o gênero trágico pela intensidade de suas ações. Embora representem simulacros ou seres ficcionais em situações decisivas – que têm somente a duração de um espetáculo ou da leitura para resolverem suas vidas –, são capazes de influenciar profundamente nossos sentimentos.

Paz (2012) observa que o universo humano é um mundo de sentidos, portanto, o homem pode tolerar a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, mas não a carência de sentido. O próprio silêncio é povoado de sentidos, porque, na realidade ficcional, tudo é linguagem.

O que torna as personagens de Mãe tão verossímeis, em nosso imaginário é a controvertida complexidade de suas existências – algo muito próximo à humanidade – e que faz sentido para o nosso entendimento.

Apesar de estarmos diante de seres simplórios, surpreendentemente, eles nos propõem reflexões filosóficas, em determinados momentos na narrativa. Assim, subitamente nos vemos à frente de questões contundentes de natureza existencial. Por quê um homem deveria cegar-se ou tirar a própria vida? Por quê submeter-se aos

maus tratos? As indagações ultrapassaram o Século XIX e se fazem presentes ainda em nossa contemporaneidade.

Em seu livro **A Personagem** (2017), a professora Beth Brait, ao referir-se à realidade ficcional, ressalta que a matéria de que são feitas as personagens e o espaços em que habitam são diferentes da matéria e do espaço dos seres humanos. Ela reconhece, porém, que essas duas realidades mantêm um íntimo relacionamento.

Tal proximidade é determinada porque o escritor cria e acessa uma realidade ficcional, ou seja, transita da realidade para esse outro universo e leva consigo o leitor. Mas, para isso, desenvolve uma estética capaz de inventar seres que se confundem ou podem representar – em nível de recepção – a complexidade dos humanos.

Nesse sentido, o escritor perpassa pelo universo da linguagem, ou seja, as formas que o homem inventou para definir suas relações com o mundo e com a realidade. Para a professora, nesse jogo em que tomamos por realidade o que é apenas linguagem, a personagem não encontra espaço numa dicotomia simples, entendida como ser reproduzida/inventada, mas percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa sua existência.

Entretanto, essa “presença de uma ausência”, esse testemunho indubitável de uma existência não pode ser confundido com a pessoa. Papel e gradações de branco e preto, resultantes de conquistas técnicas, são criações que a habilidade humana inventou para representar, para simular o real. (BRAIT, 2017, p.21)

Brait afirma que com a publicação da obra **Teoria do romance** (1920), do filósofo e historiador húngaro György Lukács (1885-1971), o herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, situado entre a tragédia e a poesia lírica, ou seja, o romance. As personagens Itaro e Saburo transitam livremente por essa dimensão do universo literário, comungando e opondo-se um ao outro e ao mundo, além de se deslocarem entre a tragédia e a poesia lírica.

No ensaio *A personagem do romance*, da obra **A Personagem de Ficção** (1987), o crítico literário Antonio Candido pontua que, os grandes autores, ao levarem a ficção simuladamente às últimas consequências, refazem o mistério do ser humano,

por meio da apresentação dos aspectos que produzem certa “opalização” e “iridescência”, e reconstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real.

De acordo com Candido, ao realçar características essenciais das personagens, pela seleção de aspectos que demonstra, possibilitando a elas um caráter mais nítido do que a realidade costuma sugerir ou as situações que ocorram na vida real surgem os efeitos de opalização e iridescência. Ele atribui ao fato de, precisamente pela limitação das orações, as personagens terem maior coerência ou incoerência que as pessoas reais; maior exemplaridade; maior significação; e, paradoxalmente, também, maior riqueza. “[...] em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente” (CANDIDO, 1987, p. 35).

De certo modo, tanto Brait (2017) quanto Candido (1987) conduzem nosso olhar por situações relacionadas à aparência física, ao comportamento, aos estados psíquicos, à intimidade e tantos outros recursos que possibilitam a um personagem ser praticamente *inesgotável* ou *insondável* em suas características.

[...] De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas [...] (CÂNDIDO, 1987, p. 64)

Há personagens na narrativa sobre as quais sabemos muito pouco – os aldeões, os três monges do santuário, o monge e sua comitiva, o pretendente da menina Matsu e suas criadas –, ou seja, as personagens secundárias, mas que são fundamentais para o desenrolar do enredo.

Descreviam a figura do sábio pormenorizadamente, que era enorme ou minúsculo, largo ou sem ossos, sem cabeça e várias pernas, cinco pernas, falava por gestos, movia as mãos suavemente e o som nascia, usava a voz de um pássaro, falava em toda a volta, podia aparecer no topo das árvores, comover-se diante do quimono da senhora Fuyu, tinha dito que era

ubíquo, podia ficar ali e ir-se embora ao mesmo tempo. Toda a gente sentia que ele ficaria em toda a parte [...], (HIP, p. 83)

Por outro lado, o núcleo básico da narrativa, que é composto por Itaro e Saburo, nos faz refletir sobre o protagonismo e o antagonismo que, nesse caso, ambos experimentam, surpreendendo o leitor do começo ao fim do romance. Mesmo quando esse se encerra, não temos a clareza sobre o destino das personagens. A narrativa, portanto, fica em aberto.

O cego está de costas para todas as direcções. Disse assim Itaro sem ironia. Saburo, muito perto, auscultava como o corpo do vizinho ficava à mercê. O artesão quis deixar claro que o sabia ali à traição, como um covarde. Poderia abraçá-lo. Poderia chegar-lhe o arroz à boca. Arriscar perecer junto dele. Poderia abraçá-lo como no fundo de um poço. (HIP, p. 177)

Pouco conhecemos sobre o passado da senhora Kame e, embora ela pareça uma personagem previsível, suas ações vão crescendo e percebemos sua capacidade de influenciar Itaro, Saburo e Matsu, aparentando ser a mais sábia das personagens, além de promover uma reviravolta e impedir o duelo entre o artesão e o oleiro. Não conseguimos apreendê-la em sua totalidade, como não é possível com os seres humanos, mas vislumbramos sua complexidade, inclusive, porque ela também está ameaçada pela miséria e pela solidão.

A senhora Kame declarou que o desgraçado do artesão devia pedir ajuda ao monge. Que lhe fosse bater à porta, humildado e de medos sinceros, a discutir purgas para as acções. Tinham nenhuma suspeita do mal de que padeciam, estavam confusos. Eram virtuosos e confusos. Pobres de todos os modos, uns restos. (HIP, p. 118)

A senhora Fuyu também é para os leitores um enigma porque, ainda que represente ternura, cordialidade, além do fantasmagórico, ao longo do romance, sua morte permanece inexplicável. E sua presença ganha muitas gradações, além de influenciar, sobremaneira, as demais personagens.

Era o que pensavam todos. Que para se melhorar da perda da senhora Fuyu o oleiro imaginava a vingança, o pior dos atentados contra a decisão da natureza. Um dia, comentavam, vai abrir as pedras para as punir. Um dia vai abrir as árvores para

as punir. Um dia vai abrir as águas para as punir. Um dia vai ser punido. Quem quer matar. Perguntavam [...] (HIP, p. 115)

Matsu amadurece ao longo da narrativa e acompanhamos sua transformação de menina para mulher. Ela demonstra ainda mais generosidade e beleza em sua maneira de lidar com o mundo e com as outras personagens.

Matsu deu-se conta de que, por fim, escutava o sorriso do homem. E ele sempre tinha modos melódicos de falar, cuidado em como falava para ser embelezado ao modo de ela ver. A cega, mais do que nunca, entendia o que era conhecer alguém e começava a dizer: conheço-te. Era a maneira mais exacta de afirmar que o via [...] (HIP, p. 152).

As personagens Itaro, Saburo, senhora Kame, senhora Fuyu e a menina Matsu nos despertam e motivam para refletir sobre as incongruências que habitam os seres humanos. Todavia, esses seres fictícios são hábeis em elucidar tais desarmonias, ao longo do romance, demonstrando suas características, personalidades e imperfeições, promovendo a tão sonhada transcendência, inclusive, para o leitor que acaba por identificar-se.

Não existe essa pessoa: Hamlet.
Não existem como pessoas: Rei Lear, ou Willi Loman ou Édipo, ou Archier Bunker. Eles não existem. Jamais existiram. Minimamente existentes nos textos são acumulações esqueléticas de traços cuidadosamente selecionados [...] (BALL, 2014, p. 88)

3.4. Gesto Poético

Mais importante do que o pensamento é o que “dá a pensar”; mais importante do que o filósofo é o poeta.

Gilles Deleuze

O filósofo grego Platão (427/428 a.C-348/347a.C.) considerava que os artesãos não podiam participar das coisas comuns, porque não tinham tempo para se dedicar a algo que não fosse o próprio trabalho. Se o trabalho não espera, o artesão não poderia estar em outro lugar que não fosse o seu espaço de produção – o que significa tratar-se, exclusivamente, da sobrevivência.

Itaro passa horas dedicado à produção de seus objetos – seja escolhendo canas, manufaturando os leques ou pintando as imagens. Mas desespera-se quando tem a premonição de sua cegueira. Seu desespero é tanto que a ansiedade e o medo o fazem produzir muitos leques, mas, por algum motivo, que não compreende, não consegue vender um sequer, antes mesmo de ser acometido por uma síndrome.

Temos, na narrativa, dois tipos de artesãos – o que faz leques e o que faz potes de barro. Há, ainda, a menina Matsu que seria uma artesã das palavras. Deduzimos que essa seja uma metáfora de Mãe para nos fazer refletir sobre o processo de criação artística e, porque não dizer, sobre a transformação de objetos de arte em bens de consumo.

Conforme Paz (2012), sejam quais forem suas atividades – artista ou artesão – esses seres estão sempre buscando e transformando a matéria-prima com a qual trabalham (pedras, metais, cores, barro), porque as retiram do mundo originário – a natureza – e as fazem ingressar no mundo das representações. O que distingue o trabalho do artista e do artesão, porém, é a maneira como trabalham e o resultado a que chegam, reiterando a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio.

Em suma, o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para

que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende [...] (PAZ, 2012, p.31)

O poeta instiga a observar que técnica e criação, assim como o utensílio e a poesia são realidades distintas. Artista e artesão se diferenciam pela criação e pela técnica. No primeiro caso, é o estilo o ponto de partida e não há receitas prontas para compartilhar a criação, tal como pode se observar em *Guernica* (1937), do pintor espanhol Pablo Picasso, que jamais se repetirá. A técnica, por sua vez, é para a confecção de uma peça utilitária (leques e potes) e pode ser transmitida pela tradição e repetida inúmeras vezes.

No entanto, a técnica no seu processo de repetição, pode ser aperfeiçoada ou degradada, contendo em si a herança e a mudança. Já a criação artística é sempre única, concebida por uma técnica que morre no momento da criação. “O artesão apenas educava os materiais para uma vocação que eles detinham por natureza, ouvira do pai. O artesão era um cúmplice da natureza, um certo intérprete [...]” (HIP, p. 64).

No romance, embora ambos sejam artesãos, Itaro não suporta o vizinho por não compreender o sentido deste destituir potes, pratos e taças do uso, enfeitando-os com suas fantasias, em vez de vendê-los, diante da situação precária em que vivem. Também se incomodava, sobremaneira, com Saburo ter criado o jardim e continuar a mantê-lo, insistentemente, mesmo após a morte da senhora Fuyu. Não à toa, espezinhou-o incontáveis vezes.

Ridículo, Saburo enfeitava depois as suas louças com pequenas pinturas. Até loucamente, porque se destituíam de serviço. As louças pintadas deixavam de valer para cozinhados. Nem para sustentar água limpa haveriam de ter bondade. Mas, ainda assim, as pintava, por oferta aos vizinhos, por oferta ao santuário, depositando nelas as frutas e gostando de ver. Eram de ver. Saburo perdia demasiado tempo com o aspecto fútil dos adornos. Mostrava-se um trabalhador insensato [...] (HIP, p. 95)

Por seu lado, Itaro embora semeasse flores, pássaros e outras figuras no papel de arroz com habilidade imensa, sentia-se revoltado com sua criação e dizia a quem

o perguntasse que mentia. Ele temia demonstrar a candura de que era capaz e escondia sua verdade com arroubos de violência.

Como mencionamos anteriormente, Paz (2012) alerta que o homem pode suportar tudo, menos a ausência de sentido, e para Itaro a ausência de utilidade não poderia ter sentido algum. Ora, para o artesão, o fato de o vizinho ser um sonhador o tornava um covarde, um *velho* e um *fraco*. E isso também dizia respeito a ele, já que suas noites eram povoadas pelo medo, e também era um fraco.

Mesmo a menina Matsu dizendo que Saburo san era um bom homem, não o convencia, ainda que, ao dizer isso, a menina pedisse ao irmão que tivesse paciência com almas sensíveis como ela, e porque não dizer com a dele próprio, ainda que insistisse em negar. “Gostar de Saburo era tão elementar quanto gostar dela mesma” (HIP, 2016, p. 62).

Saburo san e Matsu inventavam que, no coração da montanha, havia fogo e, ali, os dragões se juntavam para tomar banho. Assim como ela, o oleiro povoava o imaginário de histórias para resistirem à rudeza em que viviam, enquanto Itaro conseguia compreender somente a utilidade como a única coisa decente e, assim, viver – exclusivamente – para o trabalho como forma de sua sobrevivência.

O oleiro era, por si só, um ser de ternura e todas as suas ações estavam impregnadas desse sentimento, seja na construção de seu extenso “bordado de pétalas”, seja na generosidade com que recebia os suicidas, na graça como brincava com os amigos, ou ainda, na maneira como enfeitava seus potes. Mas Saburo também guardava a mesma obscuridade de Itaro consigo, ainda que preferisse ocultar. “O ofício onírico do oleiro era indutor de humanidade” (HIP, p. 85).

A menina Matsu era, por assim dizer, alquimista das palavras e, como os vizinhos simpatizam com ela, contavam-lhe histórias que recriava para entreter a criada e o irmão. Ela era capaz de amansar a ferocidade de Itaro com brincadeiras sobre o tamanho das montanhas do vilarejo, do imperador e da temperatura dos leques, todas inventadas pelo mundo das palavras. A menina ganha, ainda mais, notoriedade no lago Biwa, onde se torna lenda e os pescadores passam a atribuir a ela a pescaria mais rica. Eles a saudavam gritando “menina Matsu, a bondade de cada deus”. E ela apenas sorria.

O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) em seu artigo **O que é o ato da criação?** (1987), publicado na obra **O belo autônomo – textos clássicos de estética** (2012), organizado por Rodrigo Duarte, define que um criador não é um ser que trabalha por prazer, mas aquele que tem absoluta necessidade de fazer. A ele se juntam outras vozes como a do escritor, ensaísta, crítico de arte, poeta, tradutor e memorialista brasileiro Ferreira Gullar (1930-2016), que lavrou o verso “a arte existe porque a vida não basta”.

Não estamos nos referindo à necessidade de sobrevivência, como é o caso de Itaro até certa altura da narrativa. Mas a algo inevitável e atávico do ser, que começa quando ele inicia sua busca pela imagem perfeita e maravilha-se com seus feitos, negando-se a desfazer-se de seus leques, mesmo que sua sobrevivência esteja em risco.

Desde que tem a premonição de sua cegueira, exercita o convívio com a escuridão, tentando habitar o que seria o radical puro da beleza, porque estar no fundo do poço era menos estar naquele lugar e mais estar cego, ou seja, próximo à natureza da irmã. O artesão educara-se para o escuro e fora orientado pelo monge a frequentar a universalidade das coisas. É essa experiência que o faz “abraçar o medo”, aceitar-se e passar a criar maravilhosos leques. Quiçá abraçar, ainda, a própria poesia inerente de sua natureza, que tanto rejeitava.

Nesse sentido, podemos verificar que, após sair do poço, onde permanecera por sete dias e sete noites, Itaro começa a praticar o que ele conceituaria como “arte da fome”, ou seja, dedicar-se, exclusivamente, à feitura dos leques, deixando mesmo de se alimentar e dormindo menos em busca da imagem que saciasse seu ser.

Ele faz a travessia de simples artesão, que repete sempre os mesmos procedimentos para criar suas peças, para tornar-se artista, ou seja aquele que cria laboriosamente, buscando a perfeição em cada leque e fica incrédulo com a beleza de que é capaz. Itaro desperta em si a mesma obsessão que tinha para saber sobre o futuro. No entanto, torna-se avaro para vender os leques e decide acumular todas as suas obras.

[...] Itaro perguntou: como estará a minha irmã. Era o que queria saber. Como estará. O afecto, senhora Kame, pede sempre

notícias.
Assim o disse e voltou a pintar. (HIP, p. 173)

À medida que sai do poço, após ter enfrentado seus maiores medos, e compreendido de que matéria são feitos seus inimigos nos sonhos, ele determinou que ficaria igual a irmã. Antes, porém, desejaria atingir o ápice da criação. E isso ocorre, exatamente, quando cria um leque com um lago e uma flor de lótus, que seria o lago Biwa – onde nem ele, nem a criada nunca estiveram, mas sentem que estão próximos à menina. A transcendência que buscava ocorreu – no exato momento – em que a imagem da doce Matsu foi-se formando diante de seus olhos no papel de arroz.

Seria uma fantasia, como num desejo, mas comparecia no imaculado leque o rosto ténue da menina cega, e quem houvesse de lhe sentir falta poderia enganar-se na companhia daquele objeto. A criada o abraçou. Musumé, disse. Onde estás. E sozinha acrescentou: no meu coração. (HIP, p. 174)

Em **Homens imprudentemente poéticos** vemos a transformação de artesãos em artistas e, provavelmente, daí advenha o adjunto adverbial de modo presente no título da obra, porque as personagens ousam criar, exclusivamente, em função da beleza, da necessidade e de alcançar algo que nem elas, nem nós conseguimos explicar, mas que é vital para a existência. Algo com o qual nos identificamos, e quiçá seja a poesia, porque, afinal, a vida não pode ser apenas sobrevivência. Tanto poesia, como sobrevivência deveriam ser direitos de cada um em qualquer tempo e em qualquer canto do mundo.

Saburo arrisca-se a criar, na natureza, algo de proporções gigantescas ao fazer o jardim por que necessita acreditar em alguma coisa que o ajude a superar a ameaça da perda da mulher amada e, posteriormente, resistir após sua morte. A menina Matsu permite-se nos encantar poeticamente e, a si própria, para poder lidar com a cegueira e as limitações que essa lhe impõe.

[...] A arte, por seu lado, mais do que a presciência tinha o sublime. Podia servir apenas para ser pura transcendência. Quando Itaro descia sobre as suas pinturas e as protegia estava

a recolher com o corpo o inteiro mundo dos espíritos. Dizia: para a alegria de cada deus. Sentia-se o criador de uma prova dos deuses [...] (HIP, p. 159).

A tríade Itaro, Matsu e Saburo são simulacros que nos fazem refletir sobre a necessidade da arte, o desejo de criar, a importância de deixar rastros pelo mundo, e esses rastros poderem ser vistos como resistência à própria morte.

Para Deleuze, há uma afinidade fundamental entre a obra de arte e a resistência, que é o fato da primeira – a arte – sobreviver à morte de seu criador.

[...] Então, sob o nosso ponto de vista, poder-se-ia dizer: a arte é o que resiste, ainda que não seja a única coisa que resiste. Por isso, a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Nem todo ato de resistência é uma obra de arte, ainda que, de certo modo, ele seja. Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, entretanto, de certo modo, ela é. (DUARTE, 2012, p. 397)

Em 1908, Freud publica seu artigo **O poeta a fantasiar**, que tece relações entre a criação do artista e o imaginário da criança, e aborda o quanto de seriedade e de afeto estão envolvidos no imaginário infantil ao brincar. A criança transpõe coisas do mundo real para uma ordem que mais lhe agrada na brincadeira, ainda que diferencie tais universos, mesmo com toda a distribuição do afeto, emprestando com prazer seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real.

O psicanalista pondera que o poeta, em seu fazer artístico, se assemelha à criança que brinca, porque cria um mundo de fantasia que acredita, formado com grande movimentação afetiva, mesmo que o diferencie rigidamente da realidade.

O romance nos dá fortes indícios do imaginário infantil, seja nos revelando o pensamento inventivo da menina Matsu e os cuidados de que ela necessita, sejam as memórias de Itaro sobre sua infância, ou ainda, fazendo-nos olhar para Saburo, pelos olhos dos aldeões, que o consideravam um menino destituído de maldades, porque era engraçado, tinha certo descuido para a sensibilidade e não tinha envelhecido. Tem, ainda, um capítulo intitulado “Ficar criança” em que Itaro debate-se com a consciência, por ter se desfeito da irmã, e tem sonhos com homens impiedosos que o

acusam e determinam “ficarás criança como tua irmã” (HIP, p. 106). Chegar à condição da irmã, certamente, seria tornar-se borboleta, como ele diria a ela, inseto que por si já é uma representação de metamorfose e infância. Também poderia ser retornar à pureza de alma.

Freud conceitua que quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito o faz, portanto, é à necessidade que cabe o encargo de dizer o que faz as pessoas sofrerem ou o que as alegra, motivando-as à criação.

Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [*Triebkräfte*] das fantasias e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória. (DUARTE, 2012, p. 271)

Ora se não é somente a necessidade, mas também a insatisfação que impulsiona à criação, não faltam às personagens do romance motivos para que migrem de uma instância à outra. Itaro está repleto de insatisfações – sofre com a perseguição dos fantasmas, detesta o que faz, não se relaciona bem com o vizinho, entregou a irmã a um desconhecido, tem terríveis pesadelos, está às voltas da ideia de que cegará; Saburo, por sua vez, perdeu a esposa que amava, tem um vizinho que vive espezinhando seu jardim, o quimono de sua esposa desapareceu, dorme mal às noites por medo de que algo lhe aconteça e começa a ter desejos de matar; por outro lado, Matsu, embora tenha sido enganada pelo irmão e precise de ajuda – por causa da cegueira –, está sempre criando suas histórias por gratidão e por afeto.

Freud conceitua, ainda, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto do último homem. Partindo desse pressuposto, vamos retomar o contexto de criação analisado por Deleuze, que foi revisto por Agamben em seu artigo *O que é o ato da criação?*, publicado no livro **O Fogo e o relato** (2018). Nessa obra, o filósofo italiano substitui o termo *criar* por *ato poético* e o relaciona ao conceito de *potência*, que teve início em Aristóteles, e foi amplamente investigado por Agamben, o qual considera que a potência liberada pelo ato de criação deve ser uma potência interna ao próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência. Com isso, a relação entre resistência e criação, e criação e potência se tornam compreensíveis.

Concretamente, quem possui uma potência pode colocá-la ou não em ato, porque mesmo não estando em ato, ela não deixa de existir: uma presença daquilo que não está em ato, está na forma de presença privativa da potência. “Toda potência é impotência do mesmo e em relação ao mesmo” (AGAMBEN, 2018, p.64).

Relacionando estas ideias às propostas por Deleuze, é importante ressaltar que em cada ato de criação, algo resiste e se opõe à expressão. Desse modo, o ato poético é um campo de forças que tensiona potência e impotência, poder e *poder-não* agir e resistir.

[...] O homem pode ter domínio sobre sua potência e ter acesso a ela somente através de sua impotência; mas – justamente por isso – não se tem de fato domínio sobre a potência, e ser poeta significa estar à mercê da própria impotência. (AGAMBEN, 2018, p.66-67)

Assim sendo, quando Itaro sai do poço e começa a vivenciar uma síndrome, ou seja, criar ininterruptamente novos leques com imagens completamente distintas, sua busca é por um trabalho que o faça ver de forma diferente e o conduza a produzir sua grande obra, agradecendo, inclusive, a ausência do medo e a conquista da coragem para seguir adiante. Mas, como acontecia quando matava animais, Itaro passa a criar de forma obstinada na expectativa de que cada novo leque lhe mostre algo ainda indefinido. Neste ímpeto, a personagem torna-se, cada vez mais apaixonada por sua própria arte.

[...] Sentia-se arrebatado e preferia a sua arte à fome e apenas pintava e escolhia bambus. Se lhe atrasassem o passo, dizia que era por gratidão. Trabalhava para agradecer ver-se em desassombro, sem medos, apenas a coragem necessária para prosseguir. No entanto, vendia nada. (HIP, 2016, p. 157)

Toda a potência de ser artista, adormecida no artesão, passara a tornar-se potência de sim e ele ia descobrindo, algo que nunca lhe fora compreensível, ou seja, o sublime da arte. Com a voracidade própria de um artista, Itaro ia criando pequenos pedaços de mundo em seus leques: lições de como um pássaro deveria ser se algum pássaro tivesse dúvidas; um vívido lago; uma alva flor de lótus; ou um canto do lago Biwa. Ele se demorava, observando cada leque e, impressionado com a beleza,

resistia a vendê-lo, mas era como se os leques o rejeitassem e ele precisasse recomeçar por pura necessidade.

O crítico literário Maurice Blanchot (1907-2003) em seu artigo *A questão literária*, publicado na obra **O livro por vir** (2005) convida-nos a refletir o que pode a obra de arte nos ensinar sobre as relações humanas e, ainda, nos alerta de que a obra poética não teme nenhuma lei.

Bem, se a obra poética não teme nenhuma lei, são absolutamente inteligíveis as ações de Itaro, porque desde a primeira página do romance, a personagem queria livrar-se de uma ideia. Tanto fez que, em outridade, passou a compreender o imaginário da irmã e do vizinho, a ponto de embora ter confeccionado muitos leques e reservar-se ao direito de não os vender, mesmo com propostas irrecusáveis, e os aldeões considerarem a possibilidade de ter enlouquecido.

Essa atitude, entretanto, nos convida a pensar sobre a arte como bem de consumo, porque Itaro, embora precise do básico para a gestão da fome, nega-se veemente a atender às súplicas de vendas, temendo que o simples fato de ouvir os valores fosse uma arma contra aquela paixão. É curioso porque, o homem que somente entendia da sobrevivência, agora, assumindo-se como artista passa a viver pela beleza, rejeitando o *modus operandi* do mundo.

[...] Pediam: Itaro san, venda-me este belo leque. E ele respondia: são meus. Um a um, todos meus. E, se insistissem e voltassem a pedir: Itaro san, venda-me este belo leque que lho pago duas vezes. Ele respondia: vão-se embora. Suplico que vão embora. (HIP, 2016, p. 158)

Paz afirma que a poesia é a revelação da nossa condição e, não à toa, é a criação do homem pela imagem. Revelar-se é criar pela linguagem manifestando uma nossa condição humana paradoxal: a outridade. Com isso, o ato no qual o homem se funda e se revela é a poesia, portanto, partindo desse princípio, podemos afirmar que a imprudência poética das personagens desse romance seja, exatamente, fazer uma trajetória narrativa que lhes permitam desnudar sua natureza, e ousar em direção à descoberta de suas potencialidades de forma a recriar a própria existência.

Com a metáfora da criação inscrita nessas personagens, Mãe nos convoca a refletir sobre a importância da arte na vida humana. Ele nos desloca do espaço de conforto, fazendo-nos refletir sobre alteridade, convidando-nos a atravessar à outra margem para além de nós mesmos.

[...] A poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é alternativa de vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência. (PAZ, 2012, p. 163)

Capítulo IV

As bibliotecas deviam ser declaradas da família dos aeroportos, porque são lugares de partir e de chegar.

Os livros são parentes directos dos aviões, dos tapetes-voadores ou dos pássaros. Os livros são da família das nuvens e, como elas, sabem tornar invisíveis enquanto pairam, como se entrassem dentro do próprio ar, a ver o que existe para depois do que não se vê.

O leitor entra com o livro para o depois do que não se vê. O leitor muda para o outro lado do mundo ou para outro mundo, do avesso da realidade até o avesso do tempo. Fora de tudo, fora da biblioteca. As bibliotecas não se importam que os leitores se sintam fora da biblioteca.

Valter Hugo Mãe

4.1. A Insondável Arte de Ler

Em entrevista ao *site Nexo*, Mãe falou de sua convicção de que a literatura comprova a maturidade humana e, nesse sentido, quanto mais perto estivermos da literatura e ela for efetiva em nossa vida, mais estamos no caminho da construção de uma cidadania robusta, consciente e inteligente. “Por isso, como ainda não perdi a esperança na construção humana, não posso perder a esperança nos livros, nem no meu papel”, afirmou o escritor.

O romancista confessa desejar que seus livros resultem em algo concreto, traduzam convicções e contenham uma ética que possa manifestar-se, efetivamente, em nossa realidade. Além disso, ele expressa também a expectativa de que seus leitores abracem as causas nas quais acreditam, sobretudo, causas sobre as quais não se pode mais abdicar, visto que estão em perigo hoje. Ele manifesta ainda seu desejo de que outros escritores e pessoas de bem o acompanhem. “Não conseguiria admitir-me de ser um cidadão para ser apenas um escritor. E julgo que um escritor é tanto mais importante quanto mais opulenta for sua cidadania”, admitiu ao *site*.

Nesse sentido, como sustentamos desde o início da dissertação, esse romance é um dos trabalhos mais maduros de Mãe, pois redimensiona o conceito de alteridade / outridade, conforme abordamos no Capítulo II. Traz ainda a questão do suicídio, da fantasmagoria e deixa indicações sobre a importância da palavra, da arte e da leitura – esta última reverenciada a cada romance, como que preparando os leitores e capacitando-os para tornarem-se cada vez mais rigorosos.

Em seus romances, Mãe vai deixando pistas da importância do ato da leitura, seja pelas personagens que lêem, como é o caso do senhor Silva de **a máquina de fazer espanhóis**, que mesmo sendo um barbeiro, tinha vocação para a leitura da poesia; do senhor Ferreira que lê os poemas de Rainer Maria Rilke para Maria, a mulher a dias, enquanto ela lida com os afazeres domésticos em **o apocalipse dos trabalhadores**; do velho Alfredo que convencia o menino Camilo que ler seria fundamental à saúde em **O filho de mil homens**; e, ainda, do pai de Sigridur e Halla que, apaixonado pela poesia, transmite à filha essa sensibilidade, deixando-lhe a herança dos livros, o apreço pelas palavras e um poema em **A desumanização**. Temos ainda, o livro **O paraíso são os outros**, que o próprio título faz alusão imediata à peça **Entre quatro paredes** (1946), do filósofo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980), em que uma das personagens afirma que *o inferno são os outros*.

O próprio poema que abre este capítulo, e faz parte do conto *Biblioteca*, publicado em seu último livro **Contos de cães e maus lobos** (2015) é uma ode à leitura. O escritor reserva-nos sempre um convite a caminhar pelo mundo das palavras. Sua relação com o leitor é outro aspecto visível nas entrelinhas de sua escritura, passando-nos a impressão de que no exercício de alteridade, proposto na leitura de suas obras, possamos ter maior experiência de interação com o outro.

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 traduzir a beleza de cada instante. Como se apequenasse o escuro. (HIP, p. 151)

O escritor moçambicano Mia Couto (1955), no prefácio do livro de contos, pondera que há algo na escrita de Valter Hugo Mãe que nos desconcerta e fragiliza, como se fosse “[...] o convite ao regresso a um recanto de que nunca saímos, um reencantamento de infância, uma cumplicidade de quem partilha vazios e silêncios”

(MÃE, 2015, p. 11). Tais vazios e silêncios podem ser sentidos não apenas nas palavras que tecem as cenas noturnas enquanto Matsu, a senhora Kame e Itaro alimentam-se e se calam, mas também durante o trabalho do artesão.

Porém, entre o silêncio e a solidão, também se faz o percurso do romance. A leitura é um ato solitário e amoroso, e Mãe coloca o leitor à revelia diante do outro. Na narrativa, a personagem Saburo admite sua vontade de apenas cuidar do mundo e lidar com o sentimento da solidão. “Alguém disse que perdia as prudências. Alguém disse que guardar prudências era poético” (HIP, p. 115). Quiçá esse seja o desejo de todo o leitor – descobrir quem somos e ter a coragem de sê-lo. Parece-nos essa a proposta de travessia das personagens.

Em **Homens imprudentemente poéticos**, os livros não estão presentes, até porque supõe-se que as personagens não sejam alfabetizadas, já que os aldeões são trabalhadores humildes e Itaro sabe apenas alguns kanjis, recorrendo aos monges para escrever uma correspondência. Entretanto, a nós leitores cabe-nos o convívio intenso com as palavras e o imaginário que elas alimentam, regado ainda pela força da oralidade em todo o processo da criação artística.

No romance, as personagens vivem o processo de representação social próprio da aldeia onde moram, dominam os conhecimentos ancestrais pela transmissão oral de suas crenças e valores, experimentando intensamente de um imaginário rico de lendas e fantasmas. A menção à leitura e aos livros não está presente diretamente nesta obra, mas há um desejo do narrador de nos fazer refletir sobre nosso próprio imaginário, porque ele usa como metáfora a criação de histórias, dos leques e dos potes e a clara reflexão de Itaro a respeito de seu processo criativo. Nós sonhamos e sentimos medo com o artesão, imaginamos a floresta, fazemos a caçada com Itaro e Saburo, criamos as imagens de que nos fala a menina Matsu, solidarizamos-nos com a solidão do oleiro e nos afetamos pelas personagens. Criamos o mundo delas, mas também recriamos o nosso e, portanto, buscamos deixar de ser leitores descompromissados com o ato criativo.

De acordo com Paz (2012), nesse universo que envolve o poeta, a obra, a leitura e o leitor, a criação torna-se imagem, porque o poeta cria para nomear o inominável e dizer o indizível – amor, alegria, angústia, tédio, nostalgia de outro estado, solidão, ira ... O que o levou a criar funde-se à imagem, nomeia-se poema, palavra transparente. Mas, depois, o poeta está sozinho.

O poeta mexicano elucida, ainda, que o leitor, no entanto, vai criar a si mesmo, recriando aquele universo e, ao viver a experiência, ocorre algo semelhante ao poeta, porém, ao contrário, porque a imagem abre-se diante dele para mostrar o abismo translúcido.

[...] O leitor se inclina e se precipita. E ao cair ou ascender, ao penetrar nos aposentos da imagem e entregar-se ao fluir do poema – se desprende de si mesmo para internar-se em “outro si mesmo” até então desconhecido ou ignorado. O leitor, tal como poeta, torna-se imagem: algo que se projeta e se desprende de si e vai ao encontro do inominável. Em ambos os casos o poético não é algo que está fora, no poema, nem dentro, em nós: é algo que fazemos e que nos faz [...] (PAZ, 2012, p. 175)

Semelhante à interação entre poeta e leitor, podemos fazer alusão à criação de Itaro, que após saciar seu íntimo desejo de saber sobre a menina Matsu, sua arte deixa de ter importância e, então, ele cega-se querendo frequentar o mesmo mundo da menina. No entanto, um ser humano nunca poderá frequentar exatamente o mesmo universo do outro. Ele decidira que, ao invés de caçar imagens, para seus leques, passaria a caçar ideias como a irmã. Mas o próprio narrador nos mostra a impossibilidade de seu desejo pelas palavras da personagem.

[...] Imaginou que Matsu lhe perguntava agora quanto mediam as árvores da digna floresta. Ele responderia: um milhão de corpos teus. E cada pássaro seria gigante como um milhão de meninas juntas. Porque cada pássaro teria a medida de uma ideia. As ideias, irmã, são de extremidades indefinidas, a cada instante se expandem.
A cegueira era, a cada instante, uma expansão. (HIP, p. 175)

Itaro “cai para dentro de si”, porém o que vê não é exatamente o mundo que a menina Matsu percebia. Mas nesse seu ato de caçar imagens e viver de pensar, também nos situamos, nós, os leitores, e como o artesão, também caímos para dentro de nós a refletir.

Antonio Candido, no artigo **O direito à literatura** (1989), relacionando o acesso à literatura como um dos direitos humanos, postula que, ao pensar em direitos humanos, reconhecemos que aquilo que consideramos indispensável para nós, é também indispensável para o outro. Nesse texto, o crítico literário indaga se os que

são privilegiados pensam, por exemplo, que os pobres teriam direito a ler Dostoiévski ou ouvir quartetos de Beethoven.

Candido (1989) denomina literatura as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis da sociedade, observando que não há povo que possa viver sem uma espécie de fabulação. Diariamente nos deparamos com alguma história, qualquer que seja, e mesmo durante a vigília ficcionamos ou poetizamos por meio dos sonhos. Ele afirma também que toda obra tem um grande poder humanizador, uma superação do caos e um arranjo de palavras que organizam emoções e visão de mundo.

Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a leitura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. (CÂNDIDO, p. 188-189)

A fabulação durante a vigília, a que se refere Cândido, está muito presente na narrativa ilustrada pelos intensos sonhos de Itaro que, em sua maioria, trazem seus inimigos tendo as cabeças decepadas e ele como um grande samurai. Outras vezes, era ferido e até o próprio imperador lhe atirara o sabre aos olhos.

Em uma aldeia onde os trabalhadores estão mais preocupados com a sobrevivência, talvez não haja espaço para a leitura, a arte ou o divertimento e o narrador esteja colocando os leitores exatamente diante dessa reflexão, quando Itaro recusa-se a vender seus leques e tem clareza dos abismos sociais existentes.

Chegavam à terra dos pobres e julgavam que tudo teria preço e começavam a prometer redimir a miséria inteira, e os aldeões tolhiam e por saberem que os ricos eram charlatães, bojudos de gula, partilhavam pouco. [...] Frustrados, os que se candidatavam à compra, iam embora ofendendo os aldeões e até jurando vingança [...]. (HIP, p. 159-160)

O escritor argentino Alberto Manguel (1948), em sua obra **O leitor como metáfora** – o viajante, a torre e a traça (2017), faz uma narrativa sobre a leitura através dos tempos e descreve leitores distintos e seus envolvimento com a literatura.

Comenta que a leitura concede ao sujeito poder e, por esse motivo e, em várias sociedades, foi e é tão temida, porque os leitores podem passar a questionar a situação em que vivem. Esse poder inclui todos os leitores que o precederam. Quando lemos **A Divina Comédia** (1555), lemos o que o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), o filósofo italiano Benedetto Croce (1866-1952) e todos os comentaristas de Dante Alighieri (1265-1321) leram. Contudo, Manguel nos alerta que uma pessoa pode ler essa mesma obra e sentir-se entediada, porque o livro que o leitor cria ao ler é o intercâmbio entre as palavras e sua experiência íntima e, por conseguinte, as interpretações são muito variadas. Para ele, ler exige um sujeito que quer e busca transformar-se, mas salienta que nem todo texto está escrito para nós e nem todo texto nos transforma.

O pacto que o escritor e o leitor firmam quando aquele encerra o livro e este o abre é um pacto de autoengano e mútuo fingimento, no qual são estabelecidos limites de ceticismo desdenhoso e à confiança incondicional [...] No cerne do envolvimento de todo leitor com o texto, está à espreita um laço duplo: o desejo de que o que é contado nas páginas seja verdade, e a crença de que não o é. Nessa tensão entre os dois, o leitor instala seu precário acampamento. (MANGUEL, 2017, p. 111)

Manguel observa que a leitura está relacionada, ainda, a intelectuais, às mulheres, a grupos elitistas, ao entretenimento superficial, às comunidades marginalizadas, porque há interesse, em algumas sociedades, de manter seu povo analfabeto e essas possam se proteger de leitores que queiram questioná-las. Também há uma associação, ao longo da história, da leitura com a figura do louco dos livros, que pode se perder no universo das palavras, sem conexão com a realidade do dia a dia, vivendo num mundo imaginário que não tem serventia para seus pares.

A visão sobre os artistas não é muito diferente – tanto no passado, como hoje – os artistas estiveram associados à loucura, a exemplo de Van Gogh (1853-1890), Bispo do Rosário (1909-1989), Ângelo de Lima (1872-1921), apenas para citar alguns, e sentimos isso na pele quando Itaro, debruçado sobre seus leques e à margem da aldeia, é dado como louco. “Contava-se que saíra do poço tão mágico como imprudente” (HIP, p. 159). Quantas vezes, nós, leitores, fomos questionados por nossa obsessão pela leitura?

E mais, se o narrador associa a magia à imprudência, então, podemos supor, segundo Manguel, que nossos *homens imprudentemente poéticos* são, também, imprudentemente artistas.

Itaro deixa de fazer os leques, porque não pode mais enxergar, mas como é um artista nato, irá se dedicar à arte de mendigar por “obrigação à alegria” e porque considera que os mendigos são teatrais. Ora, no Japão, os cegos são conhecidos como pessoas de múltiplos talentos e, para conseguir mendigar, contam histórias, cantam, tocam instrumentos e fazem massagens. Ele, então, se renderia às palavras e às histórias como a irmã.

[...] Somos criaturas leitoras, ingerimos palavras, somos feitos de palavras, sabemos que as palavras são nosso meio de estar no mundo, e é através das palavras que identificamos nossa realidade e por meio de palavras somos, nós mesmos, identificados. (MANGUEL, 2017, p. 140)

Considerações Finais

*Não serei o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou preso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.*

*Entre eles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastemos.
Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.*

*Não serei o cantor de uma mulher, de uma história
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,
não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,
a vida presente.*

Mãos dadas – Carlos Drummond de Andrade

Quando iniciamos esta dissertação, tínhamos apenas a sensação muito acentuada de que havia um movimento pendular na ação das personagens Itaro e Saburo e que estas alternavam seus lugares à revelia. Também existia uma impressão de que os leitores de Mãe absorvessem e se encantassem muito com sua poética. Tamanha beleza de sua escritura, tais leitores, poderiam passar incólumes pelos horrores que o escritor nos entrega. Mas, naquele momento inicial, não sabíamos traduzir em linguagem o que seria ou como se desenvolveria o percurso desta pesquisa.

Contudo, podemos afirmar que, já naquele momento, estávamos diante de um grande estímulo – uma obra recém lançada (2016), de um autor vivo, dialogando com o *aqui-agora* do seu tempo e que flerta com muitas expressões artísticas, o que vai impregnando sua obra e abrindo múltiplos diálogos.

Por ser um romance da contemporaneidade, embora sua narrativa esteja referencializada no Século XIX, seria impossível concentrar nossos estudos em um único conceito ou corrente literária e filosófica. Explicamos: a riqueza do romance, a fragmentação das ideias e suas personagens exigiam leituras mais amplas. Além disso, no início desta dissertação, admitimos não ter interesse em enquadrar a obra de Mãe em um conceito, porque nem literatura, nem humanidade cabem em

conceitos. Nosso desejo era abrir frestas para diálogos. Também precisávamos compreender o pensamento oriental e o diálogo travado entre Ocidente e Oriente que perpassam o texto.

Embora nos propuséssemos a não abordar a temática da morte e assuntos do mundo contemporâneo, tornou-se impossível, em alguns momentos, não nos rendermos a essas questões. A morte, assim como o suicídio, são temas universais, muito renitentes em nosso dia a dia. Além disso, seria impossível abordar a aldeia e a Floresta de Aokigahara – que é o principal cenário da obra –, sem tecer relações com o nosso tempo, visto que, como diria Barthes (2012), o que se espera de um autor contemporâneo, e isso pode ser estendido ao leitor, é que possa ressignificar o sentido do mundo com uma postura de reflexão e crítica para a abertura a novos pensamentos.

No início da pesquisa, houve certa resistência em aceitar um indicativo de que o romance dialogasse com o grotesco, porque – assim como os leitores que se encantam e percebem mais a poesia do que o horror – é o sublime e a beleza que se sobressaem. Entretanto, durante o processo de análise e aprofundamento da leitura, ficou muito evidente a presença do grotesco na obra. Essa percepção acabou-se por confirmar-se não apenas em **Homens imprudentemente poéticos**, mas também em outras obras de Mãe, que quase sempre se utilizam, não só da ideia do grotesco, mas da própria palavra de forma recorrente em outros romances, entrevistas, palestras e eventos.

Nossa contribuição com esta pesquisa resultou na verificação de que a alteridade e a outridade, a que nos referimos no Capítulo II, não são apenas conceitos que o narrador incorpora ao discurso das personagens, mas formas de ações que permeiam as cenas e a própria composição das personagens enquanto linguagem.

É exatamente, por isso, que Itaro e Saburo alternam-se em suas atitudes, mudam de lugar, pendulam no romance, experimentando polos opostos. Nessa obra, Mãe chega aos extremos, impregnando tais conceitos em praticamente todas as personagens, para depois, então, buscar um equilíbrio. Mais do que o conceito alteridade e/ outridade inscrevem-se como linguagem e se aplicam também na relação com o leitor, ou seja, são indissociáveis da literatura.

Outro objetivo desta pesquisa era compreender se as personagens Itaro, Saburo e Matsuo seriam um tributo ou uma representação da criação artística

conforme intuíamos. Tentamos compreender a partir de Gilles Deleuze, Sigmund Freud e Octavio Paz o que diferencia um artesão de um artista, o que os levam a criar e demonstramos como a transição das personagens se deu. Buscamos, ainda, elucidar que o entendimento do processo de criação artística, evocado por Saburo e Itaro, é uma pista que o narrador pode nos deixar sobre a criação literária de Mãe.

Comprovamos, ainda, que é exatamente o caráter poético do objeto produzido que diferencia o artista do artesão; conforme conceitua Chklovski é a imagem poética que nos embriaga e nos leva a aceitar os horrores enfrentados na busca por entender a obscuridade humana. Também inferimos que “a palavra do poeta se confunde com o seu próprio ser”, conforme Paz, e, então, refletimos sobre a sensibilidade e os ofícios desempenhados pelas personagens de Mãe.

Recorremos, ainda, a Zumthor para entender de que maneira as palavras de um narrador podem *performar* em nós no ato da leitura, e entendemos que, em muitos episódios da narrativa, isso pode ocorrer, ou seja, as imagens, a gestualidade e a natureza, tudo, *performa* diante de nós e reverbera em nosso corpo.

Por último, pensamos na contribuição da obra de Mãe para a literatura. Mais do que criar histórias, o escritor português vem buscando fazer experimentos na criação literária, inovando sua forma de criação, reiterando valores da alteridade e/outridade como motores de sensibilização de sua obra e exigindo mais e mais de seus leitores, sempre embalados pela poesia e assombrosa simplicidade.

O próprio fato de trabalhar na poesia temas tão dolorosos – e trazer o fantástico para suas narrativas – auxilia seus leitores a se distanciarem do mundo real, pensá-lo de certo modo pela imaginação e, portanto, à distância, tornarem à realidade com mais esperança, porque ainda nos restam os sonhos e a fabulação. A estratégia da linguagem que afasta e aproxima os leitores de Mãe, também os conduzem para a compreensão do mundo pelo caminho da beleza e da poesia.

O poeta não escolhe as palavras. Quando se diz que um poeta procura a sua linguagem, isso não significa que ele fique recolhendo expressões antigas e novas pelas bibliotecas ou mercados e, sim que, indeciso, vacila entre as palavras que realmente lhe pertencem, as que estão nele desde o começo, e outras apreendidas nos livros ou na rua. Quando um poeta encontra sua palavra, logo a reconhece; já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com o seu próprio ser. Ele é sua palavra. (PAZ, 2012, p. 53)

REFERÊNCIAS

Do autor

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo. Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. Portugal. Porto Editora, 2015.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Cosac Naify, 4ª reimp., 2014.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<http://www.valterhugomae.com/>

Sobre o autor

BASTAZIN, Vera. Vidas rochosas – entre a liquidez e o nada. In:_____. **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte e PALO, Maria José. São Paulo: Educ, 2016.

BASTAZIN, Vera. **Personagens: Entre luz e sombras, uma poética de corpos caligráficos**. Revista *Figuras de Ficção 5 (Universidade de Coimbra-2018)*.

BASTAZIN, Vera e OLIVEIRA, Moacir Humberto. **literatura e psicanálise – interfaces em diálogo em Homens imprudentemente poéticos, de Valter Hugo Mãe**. Revista *Em tese UFMG-2018*

DUARTE, Maria Rosa. **Imprudências Poéticas**. Revista *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 34, p. 54-65, 2017.

NOGUEIRA, Carlos Nogueira. **Nenhuma palavra é exata – Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Portugal: Porto Editora, 2016.

SILVA, Ana Claudia e UMETSU, Rafaela Kazue Gitirana. **O Japão de Valter Hugo Mãe**. Revista *Cerrados*, nº 44, ano 26, p. 159-172, 2017.

TOPA, Francisco. **Recensões - Homens imprudentemente poéticos**. *Navegações*, volume 10, n. 1, p. 99-100, jan-jun. 2017.

Geral

AGAMBEN, **Estâncias** – a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: 1ª reim., 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Rio Grande do Sul: Argos Editora, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato** – ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo editorial, 2018.

ARNAUT, Ana Paula. **Post Modernismo no romance português contemporâneo**. Porto: Livraria Almedina, 2002.

BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento** – o contexto François Rabelais. Trad. Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALL, DAVID. **Para trás e para frente** – um guia para leitura de peças teatrais. Trad. Leila Coury. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BASHÔ, Matsuo. **O eremita viajante** (Haikus – obra completa). Org. e versão portuguesa Joaquim M. Palma. Portugal: Assírio & Alvim, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido** – sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2ª ed., 2016.

BRAIT, Beth. **Bakhtin – Conceitos-Chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Vanderlei Geraldí. São Paulo: Revista Brasileira de Educação, nº 19, p. 20-28, 2002.

CANDIDO, Antonio, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Decio de Almeida e GOMES, Paulo Emilio Salles. **A Personagem da Ficção**. São Paulo: 1987.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. Vários Escritos. São Paulo: Saraiva, 2012.

CARELLI, Fabiana. **Eu sou um outro**: narrativa literária como forma de conhecimento. Dossiê Tecidos do Humano: Literatura e Medicina. Via Atlântica, São Paulo, n. 29, 17-49, jun. de 2016.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRAT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva... (et al). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 31ª edição, 2018.

CHKLOVSKI, Viktor B. **A arte como procedimento**. In: _____. VÁRIOS. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978.

COOPER, J. C. **Yin & Yang** – A Harmonia Taoísta dos Opostos. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato da criação?** In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Crisálida, p. 388-398, 2015.

DRUMMOND, Carlos Drummond de Andrade. **Nova reunião**: 23 livros de poesia – Volume 1. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2010.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Crisálida, 2015.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia** – à sombra do espetáculo – Para ler Freud, org. Nina Saroldi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Folain. **Realismos – Fantástico, maravilhoso e mágico – uma diferenciação**. In: _____. Caderno Globo Universidade, n. 3 – Rio de Janeiro, Globo, p.23-26, 2012,

FREUD, Sigmund. **O poeta e o fantasiar**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Crisálida, p. 265-276, 2015.

GODELIER, Maurice. **Sobre a morte** – invariantes culturais e práticas sociais. Trad. Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição, 2002.

KANT, Immanuel. **Do Sublime** (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: SÜSSEKIND, Pedro (org.). **Friedrich Schiller** – do sublime ao trágico. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica Editora, p. 21-51, 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco** – configuração na leitura e na pintura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª reimp., 2013.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós** – Ensaio sobre Alteridade. Trad. e coord. Pergentino Stefano Pivatto. 2ª reimp. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LONGINO, Dionísio. **Do Sublime** – Série autores gregos e latinos. Trad. Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

LÓPEZ, Pablo Javier Pérez. **Suicidas** – Antologia de escritores suicidas portugueses. Portugal: Babel, 2014.

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora** – o viajante, a torre e a traça. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. **Mutações da literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. J. **O Nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg, 6ª reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

OKANO, Mishiko. **Ma – a estética do “entre”**. Revista USP no 100, p. 150-154, dez-fez/2013 e 2014.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHILLER, Friedrich. **Do Sublime** (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: SÜSSEKIND, Pedro (org.). **Friedrich Schiller – do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica Editora, p. 21-51, 2011.

SILVEIRA, Nise. **Yung – vida e obra**. 5ª. edição. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor / Paz e Terra, 1976.

SOUZA, Ricardo Timm de, FARIAS, André Brayner de e FABRI, Marcelo (Org.). **Alteridade e ética**. Obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Lévinas. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro (Org.). **Friedrich Schiller – do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.

SÜSSEKIND, Pedro (Org.). **Schiller e a atualidade do sublime**. In:____. Friedrich Schiller – do sublime ao trágico. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Autêntica Editora, p. 75-120, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. Trad. Regina Przybycien. 2ª. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2018;

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

TCHÉKHOV, ANTON. **Sem trama e sem final**. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Silvia Delpy. 2ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Movimentos de um crítico: Antonio Candido e a tradição anglo-americana**. Revista USP, São Paulo, n. 118, p. 89-104, julho/agosto/setembro 2018

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2016

Sites

ALBUQUERQUE, Grazielle. Entrevista: Valter Hugo Mãe. Felicidade é uma cortina amarela. **Pulga**. Brasil, 11 de jun. de 2015. Disponível em <<http://apulga.com/felicidade-e-uma-cortina-amarela/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

CAMPELO, Lilian. Taxa de suicídios entre indígenas é três vezes superior à média do País. **Brasil de Fato**. São Paulo, 24 de set. de 2018. Disponível em <<https://www.brasildefato.com.br/2018/09/24/taxa-de-suicidios-entre-indigenas-e-tres-vezes-superior-a-media-do-pais/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

CARVALHO, Valentim de. Quem é que tu pensa que és? **RTP**. Portugal, 7 de fev. de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=IGjlx3ANSa4>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

D' Aires Nelson. Literatura. Áridas peregrinações de Valter Hugo Mãe. **O Povo**. Ceará, 01 de abr. de 2017. Disponível em <<<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae-812ijc9jkz6vhokepre3cjry7/>>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

DOMINGOS, Juliana, ABBADE, Mauricio e MONTEIRO, Ricardo. Para que serve a literatura? Uma entrevista com Valter Hugo Mãe. Nexo. São Paulo, 27 de jun. de 2019. Disponível em https://www.nexojornal.com.br/video/video/Para-que-serve-a-literatura-Uma-entrevista-com-Valter-Hugo-M%C3%A3e?fbclid=IwAR3HFUblRCxIbnU953isLLPuNZxZ2PjVwfsj5NU_PmX2Gcjh-LfxJsM4zE. Acesso em 25 de jul. de 2019.

Entrevista concedida ao programa **A Máquina** – Valter Hugo Mãe (Timidez, coletivo e abandono). São Paulo, 15 de set. de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Gr1GOz788_I>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida a **ESPM**. Brasil, 7 de fev. de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=3bQ531Wh2IU>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao programa **Conversa com Bial**. São Paulo, 26 de junho de 2018, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6CRKtzCfN5o>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao **Fronteiras do Pensamento**. Valter Hugo Mãe: “Os melhores sonhos da vida são o sonho de toda a gente”. Brasil, 30 de jul, de 2015. Disponível em <<https://www.fronteiras.com/entrevistas/valter-hugo-mae-os-melhores-sonhos-da-vida-sao-os-sonhos-de-toda-a-gente>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao **Fronteiras do Pensamento**. Brasil, 22 de ago. de 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y38ovN-TvcE>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao **Fronteiras do Pensamento**. Brasil, 22 de ago. de 2016. Existimos porque nos preocupamos. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Y38ovN-TvcE>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao site **New in Town**, imagem e edição de André Abrantes. Portugal, 30 de set. de 2016, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PciJdZlce7Q>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao **Programa do Jô**, publicado pelo Grupo Porto Editora. São Paulo, 16 de nov. de 2016, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=QVlt8cmK9R8>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida ao programa **Roda Viva**. Brasil, 19 de mai. de 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6i67t4CZRew>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Entrevista concedida **Trip TV**. Valter Hugo Mãe: a pureza não é tão interessante assim. Brasil, 13 de out. de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IXSpuubl_VE>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

EBERSPÄCHER, Gisele. “A gente lê um livro para sair do lugar”, diz Valter Hugo Mãe. **Gazeta do Povo**. Caderno G. Curitiba, 15 de nov. de 2016. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-gente-le-um-livro-para-sair-do-lugar-diz-valter-hugo-mae-812ijc9jkz6vhokepre3cjry7/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

FERREIRA, Bianca. Homens imprudentemente poéticos, de Valter Hugo Mãe. **Minas Nerd**. Minas Geras, 22 de mar. de 2017. Disponível em < <https://minasnerds.com.br/2017/03/22/homens-imprudentemente-poeticos-de-valter-hugo-mae/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

GABRIEL, Ruan de Sousa. **Época**. Escritores recordam quais eram suas leituras favoritas quando crianças. São Paulo. Disponível em <<https://epoca.globo.com/ruan-de-sousa-gabriel/escritores-recordam-quais-eram-suas-leituras-favoritas-quando-criancas-23143806>>;_Acesso em: 1 de jun. de 2019.

LUCAS, Isabel. E se pudéssemos frequentar a morte dos outros? **Público**. Caderno Ipsilon. Portugal, 2016. Disponível em <<https://www.publico.pt/2016/10/26/culturaipsilon/noticia/e-se-pudessemos-frequentar-a-morte-dos-outros-1748577>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

MARTINS, Leo. Sétimo romance de Valter Hugo Mãe faz imersão na cultura japonesa. **Agência O Globo**. Rio de Janeiro, 02 de nov. de 2016. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/setimo-romance-de-valter-hugo-mae-faz-imersao-na-cultura-japonesa-20398998>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

OLIVEIRA, Joana. Valter Hugo Mãe: “Se eu fosse impedido de voltar ao Brasil, nunca mais regressaria inteiro a Portugal”. **El País**. São Paulo, 05 de jul. de 2019. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/28/cultura/1561757548_979945.html. Acesso em 25 de jul. de 2019.

PORTO, Walter. “É como se meu livro regressasse a mim, diz Valter Hugo Mãe. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 17 de jun. de 2019. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/e-como-se-meu-livro-voltasse-a-mim-diz-valter-hugo-mae.shtml>. Acesso em 25 de jul. de 2019

RALHA, Leonardo. Valter Hugo Mãe: Há tradição de autores antipáticos. **Mais CM**. Portugal, 9 de out. de 2016. Disponível em <https://www.cmjornal.pt/mais-cm/domingo/detalhe/valter-hugo-mae-ha-tradicao-de-autores-antipaticos>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

RKAIN, Jamile. Valter Hugo Mãe: “Na generosidade das palavras, e na dificuldade das artes plásticas, cresci”. **Arte! Brasileiros**. São Paulo, 11 de jun. de 2019.

Disponível em https://artebrasileiros.com.br/arte/valter-hugo-mae-na-generosidade-das-palavras-e-na-dificuldade-das-artes-plasticas-cresci/?fbclid=IwAR3t04ya2XnEczhclJt6EeOVPEUvmMom2fBpYy_GyVR_bdaYrd3D4gGQZGQ. Acesso em: 25 de jul. de 2019.

RODRIGUES, Sérgio. Valter Hugo Mãe: O fofo da literatura. **Veja**. São Paulo, 15 de jul. de 2011. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/valter-hugo-mae-o-fofo-da-literatura/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

Suicídio entre adolescentes no Japão bate recorde em 30 anos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 de nov. de 2018. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/sociedade/suicidio-entre-adolescentes-no-japao-bate-recorde-em-30-anos-23217718>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

SILVA, Rui Duarte. Um escritor imprudentemente poético “sem paciência para dar confiança às agruras da vida”. **Expresso**. Caderno Cultura. Lisboa, 03 de out. de 2016. Disponível em <<https://expresso.pt/cultura/2016-10-03-Um-escritor-imprudentemente-poetico-sem-paciencia-para-dar-confianca-as-agruras-da-vida#gs.fssx0c>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

VASCONCELOS, Catarina. Valter Hugo Mãe: Às vezes tenho inveja dos livros. **JPN**. Portugal, 16 de mar. de 2018. Disponível em <<https://jpn.up.pt/2018/03/16/valter-hugo-mae-as-vezes-inveja-dos-livros/>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.

ZUCCO, Felix. Valter Hugo Mãe revela porque mudou seu nome. **GaúchaZH**. Porto Alegre, 28 de out. de 2012. Disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2012/10/valter-hugo-mae-revela-por-que-mudou-seu-nome-3933162.html>>; Acesso em: 1 de jun. de 2019.