

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

HIGOR BRANCO GONÇALVES

**AS DUAS FACES DE JANO: ESTUDOS DISCURSIVOS E SIMBÓLICOS
BRASIL–JAPÃO**

**São Paulo
2015**

HIGOR BRANCO GONÇALVES

**AS DUAS FACES DE JANO: ESTUDOS DISCURSIVOS E SIMBÓLICOS
BRASIL–JAPÃO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Batista

**São Paulo
2015**

G635d Gonçalves, Higor Branco.

As duas faces de Jano : estudos discursivos e simbólicos Brasil-Japão / Higor Branco Gonçalves – São Paulo , 2016.

73 f.: il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Batista

Referência bibliográfica: p. 59-61

1. Brasil. 2. Japão. 3. Cultura. 4. Análise do discurso. 5. Ethos. 6. Literatura. I. Título.

CDD 410

HIGOR BRANCO GONÇALVES

AS DUAS FACES DE JANO: ESTUDOS DISCURSIVOS E SIMBÓLICOS
BRASIL–JAPÃO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Batista

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Batista – Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Nancy dos Santos Casagrande
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profa. Dra. Vera Lucia Harabagi Hanna
Universidade Presbiteriana Mackenzie

A meus familiares e amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a meus pais, Carlos Roberto Queija Gonçalves e Cleide Aparecida do Lago Branco Gonçalves, a meu avô, Virgílio de Abreu Branco, e a minha avó, Aldice Cantanhede do Lago Branco, por todo apoio, amor e estímulo. Vocês são meu alicerce e minha vida.

À Bianca Rie Ota, meu amor, pela inspiração, motivação e companhia constantes.

A todos os meus amigos e colegas, que alegraram meus dias e me deram forças para seguir esta jornada até o fim. Vocês são incríveis.

À CAPES pela bolsa de estudos.

Ao Professor Ronaldo Batista, por aceitar orientar esta pesquisa e por toda a atenção dispensada.

Às Professoras Nancy Casagrande e Vera Hanna, por aceitarem compor a banca examinadora e pelas dicas valiosas ao longo do caminho.

“Presos a uma única cultura, somos não somente cegos à dos outros, mas míopes quando se trata da nossa.”

François Laplantine

“A viagem mais para fora é a viagem mais para dentro.”

Matsuo Bashō

RESUMO

O presente trabalho visa comparar as culturas ocidentais, dentre as quais elegemos como foco especificamente a brasileira, com as culturas orientais, representadas aqui pela japonesa. O estudo será desenvolvido a partir das perspectivas da Análise do Discurso, em especial a partir das teorias de Dominique Maingueneau, quanto às noções de *ethos* e literatura como discurso. Contudo, não limitar-nos-emos a apenas uma vertente teórica: também o pensamento bakhtiniano perpassará constantemente as nossas reflexões. Conciliando linguística e literatura e tendo sempre em mente a dicotomia Ocidente/Oriente, verificaremos o papel central que as línguas vernaculares exercem, enquanto instrumentos de verbalização de signos, no desenvolvimento de *ethé* bastante distintos (ainda que ao mesmo tempo também familiares) nos dois hemisférios, bem como, por outro lado e de forma circular, a maneira como tais *ethé* revelam-se discursivamente considerando-se os diferentes contextos sociais. Após explicitarmos a importância do signo linguístico para o pensamento racional e discutirmos os quadros axiológicos representativos do Ocidente e do Oriente, lançaremos mão, no capítulo final, de um conto do escritor japonês Natsume Soseki e de um romance brasileiro da carioca Adriana Lisboa para ilustrar na prática a teoria aventada e expandir nossas reflexões.

Palavras-chave: Brasil, Japão, cultura, Análise do Discurso, *ethos*, Literatura.

ABSTRACT

The present study aims at comparing the Western cultures, specially the Brazilian one, to the Eastern cultures, mainly the Japanese one. The research will be carried out according to propositions put forward by the Discourse Analysis. More specifically, we will follow that which Dominique Maingueneau theorizes as regards the notions of *ethos* and literature as a discourse. However, we are not going to limit ourselves to only one theoretical approach: the Bakhtinian thought will also make itself constantly present during our discussions. Through the conciliation of linguistics and literature and the study of the dichotomy East/West, we will verify the main role that vernacular languages play, as a means of verbalization of linguistic signs, in the development of a variety of different (as well as familiar) *ethé* in both hemispheres, and, eventually, how these *ethé*, on the other hand, reveal themselves through discourses in different social contexts. Following such discussions about the importance of the linguistic sign to the rational thought and the differences regarding axiological orientations between the eastern and western societies, our final chapter will be dedicated to the study of both a short story by the Japanese author Natsume Soseki and a novel by the Brazilian writer Adriana Lisboa, so as to illustrate the theory proposed and further expand our reflections.

Key words: Brazil, Japan, culture, Discourse Analysis, *ethos*, Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
SOBRE A ESCOLHA DOS AUTORES TEÓRICOS	12
METODOLOGIA	14
1. REFERENCIAL TEÓRICO	16
1.1. DISCURSO E <i>ETHOS</i>	16
1.2. O DISCURSO LITERÁRIO	21
2. O ORIENTE ENQUANTO ALTERIDADE: UMA ANÁLISE DAS DIFERENTES VISÕES DE MUNDO ENTRE OCIDENTE E ORIENTE	27
2.1. O SIGNO LINGUÍSTICO E NOSSA FORMA DE INTERPRETAR A REALIDADE.....	27
2.2. PORTUGUÊS E JAPONÊS: COMO CADA LÍNGUA INFLUENCIA O PENSAR ..	29
3. LITERATURA E CULTURA	37
3.1. A IDENTIDADE JAPONESA NO LIMAR NO CONTO <i>SÉTIMA NOITE</i> , DE NATSUME SOSEKI	40
3.2. LITERATURA BRASILEIRA À MODA JAPONESA – <i>RAKUSHISHA</i> , DE ADRIANA LISBOA	46
CONCLUSÃO	59
4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
APÊNDICE	65
ANEXO 1 – <i>SÉTIMA NOITE</i>	65
ANEXO 2 – <i>RAKUSHISHA</i> (EXCERTO)	67

INTRODUÇÃO

Já há séculos o Oriente atrai a atenção do homem ocidental e povoa seu imaginário como sinônimo de exotismo. Relativamente obscuras para nós, as culturas orientais são com frequência alvo de desconhecimento e mistificação. O estudo dessas sociedades aparentemente tão distantes da nossa, contudo, é de grande importância, pois sua exploração não só propicia que aprendamos com o diferente, mas que também passemos a conhecer-nos melhor: por uma questão de proximidade cultural, muito de nós próprios nos permanece ignorado, e assim escapam-nos muitos traços de nosso *ethos* – isto é, das imagens de mundo que formamos e dos projetos que estabelecemos, sempre por meio do uso da linguagem –, traços de *ethos* esses que só são perceptíveis quando em contato com a alteridade.

Nesse sentido, o presente trabalho objetiva desenvolver um assunto bastante específico e ainda pouco explorado em língua portuguesa: as culturas ocidental e oriental em confronto por meio dos estudos do discurso. O título de nosso trabalho remete justamente a essa abordagem dupla, pois tal qual o deus romano Jano, divindade dotada de dois rostos contrapostos simbolizando a evolução do passado ao futuro, de um estado a outro, de um universo ao outro (CHEVALIER, 2009, p. 512), propomo-nos a voltar um olhar crítico aos dois hemisférios simultaneamente.

Pode-se dizer que atualmente há pouco material teórico no Ocidente que verse sobre a cultura oriental em geral, fato perceptível a quem busque referências para o desenvolvimento de uma pesquisa do gênero. Isso é ainda mais problemático e verdadeiro se considerarmos assuntos referentes à área de Letras (Linguística e Literatura). Assim, há aí uma importante lacuna a ser preenchida.

O interesse de nossa pesquisa surge da hipótese de que, como um todo, as sociedades ocidentais apresentam modos de ser e agir no mundo opostos àqueles das sociedades orientais, tal como se um hemisfério fosse o reflexo no espelho do outro, culturalmente falando. É o que tentaremos confirmar e, caso a hipótese seja confirmada, também estudaremos como e por que essas diferenças ocorrem.

Isto é, se levarmos em consideração a proposição de que o homem ocidental, egocêntrico e autossuficiente, vê-se em relação ao outro de maneira individualista, ao passo que um oriental, por natureza ligado a sua sociedade, é dependente do julgamento do outro para poder ser no mundo (O ORIENTE..., 2009), afirmativa essa que exploraremos mais adiante no capítulo 2, podemos deduzir que a identidade é construída de um jeito no Ocidente

e de outro no Oriente. Assim sendo, haverá diferenças ideológicas, culturais e linguísticas bastante expressivas entre os dois polos, sendo que tais diferenças ao mesmo tempo influenciariam na e seriam influenciadas pela relação eu *versus* outro. Essas divergências todas afastariam Ocidente e Oriente ao mesmo tempo em que também acabariam por aproximá-los, pois os opostos se complementam. É essa tensão que tentaremos estudar e demonstrar nos próximos capítulos. Para isso, optamos por selecionar um país representativo de cada hemisfério, a saber, Brasil e Japão.

Continuaremos a contrastar Ocidente e Oriente, sempre pelo viés das Letras: analisaremos a estrutura de línguas vernaculares, mais exatamente o português e o japonês, destacaremos como as sociedades oriental e ocidental expressam-se no processo comunicativo, discutiremos os *ethé* discursivos que o uso das línguas supracitadas implicam quando comparadas entre si, explicitaremos de que forma as maneiras de se expressar, por sua vez, influenciam no modo de ser e interagir com o mundo, estudaremos como se dá a percepção do espaço e da relação eu *versus* outro a leste e a oeste e, por fim, interpretaremos duas obras literárias que, enquanto discursos constituintes (do que trataremos no próximo capítulo), são reveladoras tanto de modos de ser como de seus contextos extradiscursivos de produção. Em suma, propomo-nos a desenvolver um trabalho de análise cultural em que o estudo literário reforçará e complementarará as investigações de natureza linguística aventadas.

A principal base teórica da pesquisa serão os conceitos propostos pela Análise do Discurso no que tange ao *ethos* e à literatura como discurso. Essas discussões compõem o primeiro capítulo desta dissertação. Mais especificamente, adotaremos aquilo que teoriza Dominique Maingueneau, um dos maiores expoentes da área. Contudo, aproveitaremos a maleabilidade que a Análise do Discurso proporciona para ser usada em conjunto com outras abordagens e não nos deteremos a apenas uma linha teórica.

Nossa principal inspiração para este trabalho foi o livro *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão* (LÉVI-STRAUSS, 2012), em que o autor tece uma série de comparações entre a França, país tipicamente racionalista, e o Japão, país de caráter místico. Ao contrastar, dentre outras coisas, alguns clássicos literários dos dois países, como o francês *Júlia ou a Nova Heloísa* (séc. XVIII) e o japonês *O Conto de Genji* (séc. XI), o autor percebe que nessas obras nos deparamos com estratégias e estilos narrativos bastante similares, ainda que evidentemente tais obras guardem entre si muita distância em termos de espaço e de tempo, e que os países onde foram escritas assumam *ethé* opostos com relação um ao outro. A partir das reflexões de Lévi-Strauss, desenvolveremos uma linha de raciocínio similar. Porém,

compararemos o Japão ao Brasil, e não à França, conforme já posto. Essas reflexões integram nosso segundo capítulo.

No terceiro e último capítulo teórico antes do capítulo de conclusão, interpretaremos uma produção literária brasileira e uma japonesa – sobretudo em termos de *ethos* e de cenografia – a fim de, conforme já explicitado, complementar as comparações entre ambos os quadros axiológicos (os modos de ser) analisados ao longo da pesquisa, verificar a tensão entre Ocidente e Oriente e melhor ilustrar os diferentes *ethé*. Com esse fim, as opções feitas são pelo romance brasileiro *Rakushisha* (2007), de Adriana Lisboa, por ser escrito à japonesa (discutiremos isso futuramente) e inspirado em um diário de viagem de Bashō, famoso poeta japonês, e pelo conto japonês *Sétima Noite* (第七夜 – *Dainanaya*), componente do livro *Sonhos de dez noites* (夢十夜 – *Yume Juya*, 1908), de Natsume Soseki, em que o momento de abertura do Japão à cultura ocidental, o que ocorreu a partir da restauração Meiji de 1868, é bem evidente.

SOBRE A ESCOLHA DOS AUTORES TEÓRICOS

Antes de mergulharmos em nossa pesquisa propriamente dita, é preciso, ainda, que dissertemos brevemente, primeiro, acerca dos principais autores escolhidos para compor a sustentação teórica de nosso trabalho e, por fim, sobre nossa metodologia para a escritura desta dissertação.

Começemos por comentar o livro *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão* (2012), de Claude Lévi-Strauss. Nele, o autor contrasta Japão e França como se um país fosse o reflexo no espelho do outro: perfeitos opostos, e ainda assim iguais – complementam-se um o outro, pois é com a alteridade que definimos a nós próprios. O autor aborda diversos aspectos sociais, históricos e mitológicos a fim de verificar e analisar ambas as culturas, algumas vezes comparando as produções literárias francesas e japonesas.

De forma semelhante, Roland Barthes também disserta sobre as especificidades da cultura japonesa em seu *O império dos signos* (2007). Nesse livro, que é uma espécie de diário de viagem onde o autor registra suas impressões críticas sobre o Japão, temos comentados alguns dos mais diversos aspectos da vida social japonesa: culinária, sistema de escrita, gosto por jogos, costumes locais, organização das ruas, importância cultural dos artigos de papelaria, significado dos embrulhos de presente etc. O linguista trata também brevemente dos haicais, usando-os para ilustrar a diferença entre as críticas literárias ocidental

e oriental, a forma como cada tradição intelectual encara a interpretação e a produção de obras.

Em *Tempo e espaço na cultura japonesa* (2012), o professor japonês Shuichi Kato contrasta a todo momento as visões de mundo entre Ocidente e Oriente no que tange à forma como algumas sociedades de cada hemisfério encaram a passagem do tempo e a ocupação do espaço físico. Por exemplo, nesse livro temos um estudo sobre as diferentes maneiras de se perceber o tempo nas culturas judaica, grega, chinesa, budista e japonesa. Também, por vezes há a pormenorização de especificidades linguísticas à guisa de embasamento das explicações apresentadas.

No livro *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca* (2008), do professor Hisayasu Nakagawa, temos as considerações de um japonês que se volta para sua própria cultura do ponto de vista não de quem a vê de dentro, mas, antes, de um ponto intermediário: por ter vivido um bom tempo na França e se dedicado ainda mais tempo ao estudo da cultura francesa, Nakagawa tem o distanciamento necessário para dissertar a respeito de sua própria nação de forma crítica a partir de um “duplo enfoque” nipo-francês, como ele mesmo coloca (2008, p. 11). Assim, o autor escreverá sobre aspectos variados da vida social dos japoneses, em alguns momentos comentando também sobre a língua nipônica.

A visão da cultura japonesa pelos olhos de um poeta brasileiro que também foi grande admirador da terra do sol nascente. É isso o que se pode encontrar no texto *Bashō: a lágrima do peixe*, integrante da compilação *Vida* (2013), de Paulo Leminski. Trata-se em primeiro plano de uma biografia do poeta Bashō, mas que se estende para a discussão de aspectos culturais e históricos japoneses – inclusive o estudo de diversos haicais e desse próprio gênero literário surgido e cultivado no Japão.

Outra referência que nos será fundamental devido à riqueza de informações apresentadas, o documentário coreano *O Oriente e o Ocidente* (2009) traz dados de diversas ordens e muito frequentemente trata de relacionar aspectos culturais a características linguísticas. Por exemplo, a produção aborda, dentre outras coisas, o fato de as línguas ocidentais estruturarem-se em torno de substantivos: diferentemente das línguas orientais, há distinção clara entre substantivos no singular e no plural. Já nas línguas orientais, por outro lado, o foco são os verbos: as interações entre objetos ficam mais marcadas nas frases do que os objetos em si. Com vistas a embasar as afirmativas que apresenta, o documentário recorre à

autoridade de professores universitários entrevistados¹ e a pesquisas empíricas feitas com transeuntes chineses, japoneses, coreanos, americanos, canadenses e britânicos.

Uma de nossas intenções primeiras com esta pesquisa, frisamos, foi a de aliar, para a discussão de questões culturais, os estudos linguísticos e o campo literário. No sistema de ensino atual, da escola à pós-graduação, há aparentemente uma fissura entre Linguística e Literatura. Frequentemente nota-se que não há a visão de que ambas as áreas complementam-se e são interdependentes. Visando desconstruir um pouco esse paradigma, optamos por seguir a linha metodológica da Análise do Discurso de linha francesa, que nos proporcionará respaldo teórico e metodológico ao mesmo tempo em que permitirá demonstrar os benefícios que a conciliação das áreas citadas pode trazer. Mais especificamente, selecionamos o autor Dominique Maingueneau (2001; 2014a; 2014b), cujo pensamento discutiremos no próximo capítulo.

Por fim, dada a relevância de suas ideias para o universo das Letras, algumas vezes também citaremos o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2009; 2010) ou faremos menção indireta a alguma ideia dele ou do Círculo de intelectuais a que pertencia. A presença de Bakhtin aqui justifica-se por suas contribuições filosóficas estarem atualmente tão entranhadas nas Letras que se fazem presentes em todas as áreas do campo de estudos, ainda que ele seja mais comumente lembrado em trabalhos de Literatura.

METODOLOGIA

No que tange à metodologia, nosso primeiro passo foi pesquisar livros que serviriam de sustentação teórica confiável para a pesquisa, especificamente, de sociedades orientais. Boa parte do que encontramos diz respeito mais às áreas de História da Literatura, Psicologia, Antropologia e Sociologia. Assim, muito desse material nem mesmo foi utilizado diretamente para a escritura de nosso texto: antes, esses livros proporcionaram um maior aprendizado das culturas orientais e estão presentes indiretamente em nossas reflexões. Foi o caso de títulos

¹ Os profissionais entrevistados são: Richard Nisbett, professor de Psicologia da Universidade de Michigan; Mutsumi Imai, professora de Ciência Cognitiva da Universidade Keio; Peng Kaipin, professor de Psicologia da Universidade da Califórnia, Berkeley; Denise Park, professora de Psicologia da Universidade de Illinois, Urbana Champaign; Incheol Choi, professor de Psicologia da Universidade Nacional de Seul; Hazel Markus, professor de Psicologia da Universidade de Stanford; Dov Cohen, professor de Psicologia da Universidade de Illinois, Urbana Champaign; Shinobu Kitayama, professor de Psicologia da Universidade de Michigan; Takahiko Masuda, professor de Psicologia da Universidade de Alberta; Sharon Shavitt, professora de Marketing da Universidade de Illinois, Urbana Champaign; Mark Lepper, professor de Psicologia da Universidade de Stanford; William Madux, professor de Comportamento Organizacional do INSEAD; e Ed Diener, professor de Psicologia da Universidade de Illinois, Urbana Champaign.

como, por exemplo, *Os Clássicos da Literatura Japonesa — Comentários e Discussões* (1979), de Daisaku Ikeda; *A psique japonesa* (2007), de Hayao Kawai; *No Japão: impressões da terra e da gente* (1997), de Oliveira Lima; *Os japoneses* (2007), de Célia Sakurai; *Literatura japonesa — 712 – 1868* (1979), de Eico Suzuki; *O livro do chá* (2008), de Kakuzo Okakura; *Anthology of Japanese Literature* (2007), de Donald Keene; *Passagem para o Desconhecido — Um Estudo Psicanalítico sobre Migrações entre Brasil e Japão* (2002), de Taeco Carignato; e *O herói de mil faces* (2007), de Joseph Campbell.

Dada a escassez de referenciais para a pesquisa de culturas orientais, conforme já comentamos, procedemos com a leitura e o fichamento do material encontrado ao mesmo tempo em que continuávamos a fazer o levantamento de mais livros e artigos. Isso perdurou por todo o processo de escritura. Sempre que algo interessante novo era encontrado, incluíamos uma nova seção no trabalho ou expandíamos algum capítulo.

Primeiro escrevemos os textos do que acabou por configurar os capítulos 2 e 3 desta dissertação. Nesse primeiro momento, o que tínhamos escritos eram artigos acadêmicos cada um sobre um tema, e faltava-lhes um foco em comum, um referencial teórico que os unisse.

Experimentamos inicialmente, sem sucesso, uma abordagem híbrida entre Estudos Culturais e Linguística. Depois, fizemos a opção definitiva em seguir os pressupostos da Análise do Discurso, o que contribuiu para um melhor desenvolvimento de nosso tema sob o foco que desejávamos (o estudo do *ethos*, demonstrar a ligação entre texto e contexto). Assim, após a escrita de nosso capítulo 1, de referencial teórico, refizemos e ampliamos a Introdução e o restante de nossa pesquisa a fim de dar-lhe unidade e lógica interna. Finalmente, a pesquisa tomou a forma que tem hoje.

Finda a apresentação do trabalho, tratemos de nosso referencial teórico mais detalhadamente.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

1.1. DISCURSO E *ETHOS*

Assumiremos as teorias do campo da Análise do Discurso como ponto de partida para as reflexões futuras. Mais especificamente, adotaremos como os centros teóricos principais de nossa pesquisa o conceito de *ethos* e a noção de literatura enquanto discurso. Ater-nos-emos, com esse fim, às propostas apresentadas pelo linguista Dominique Maingueneau, um dos mais influentes e pertinentes nomes na área.

Antes de tratar do que a Análise do Discurso entende por *ethos* e da importância do papel da literatura na sociedade, faz-se necessário definir, primeiramente, o que significa o termo “discurso”.

Como explica Maingueneau (2014a, pp. 39-40), as definições de discurso são variáveis. “Discurso” pode designar uma forma de uso restrito da língua (discurso médico, discurso político etc.); pode referir-se a uma sucessão de frases, tal como falava-se nos anos 1950; pode ainda opor-se à “língua”, aproximando-se da oposição entre língua e fala elaborada por Saussure (2006); ou, por fim, pode assemelhar-se ao conceito de “enunciação”, tal como teoriza o linguista Émile Benveniste (2005; 2006). De toda maneira, um “discurso” suscita sempre o seguinte (MAINGUENEAU, 2014a, pp. 40-43):

- Uma organização transfrástica. Um discurso transcende o simples domínio da frase, de forma a obedecer a regras de organização dos múltiplos gêneros de discursos;
- Uma forma de ação. Enunciar é também uma forma de agir sobre o mundo e de nele se posicionar politicamente;
- Interação. Todo discurso, oral ou escrito, implica a interatividade entre um enunciador e um enunciatário, seja este real ou virtual. Todo texto, todo discurso, é sempre elaborado tendo-se em mente um destinatário;
- Orientação. Por trás de todo discurso há uma intenção, uma meta. Também, todo discurso se desenvolve no tempo;
- Contextualização. Todo discurso está inserido em um determinado contexto, o qual modifica tal discurso e é por ele modificado ao longo da enunciação;
- É assumido por um sujeito. O discurso sempre supõe um “centro dêitico”, responsável pelos enunciados e fonte dos pontos de vista expressos;

- É regido por normas. O discurso é um comportamento social; assim, está sujeito a normas sociais gerais e a normas de discurso específicas, inscrevendo-se sempre em um determinado gênero discursivo;
- É considerado no âmbito do interdiscurso. Todo discurso faz parte de um universo discursivo maior, universo esse que lhe dá sentido e que possibilita o diálogo contínuo entre diferentes discursos.

Todo discurso e toda enunciação implicam sempre uma tomada de posição e uma maneira pessoal de se expressar verbalmente. É aí que entra a noção de *ethos*. Segundo o *Dicionário de Análise do Discurso*, de Charaudeau e Maingueneau,

Ethos - termo emprestado da retórica antiga, o *ethos* designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário. Essa noção foi retomada em ciências da linguagem e, principalmente, em análise do discurso no que se refere às modalidades verbais da apresentação de si na interação verbal. O “ethos” faz parte, como o “logos” e o “pathos”, da trilogia aristotélica dos meios de prova. Adquire em Aristóteles um duplo sentido: por um lado designa as virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, tais quais a prudência, a virtude e a benevolência; por outro, comporta uma dimensão social, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social. Nos dois casos trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso, e não de sua pessoa real. (2004, p. 220)

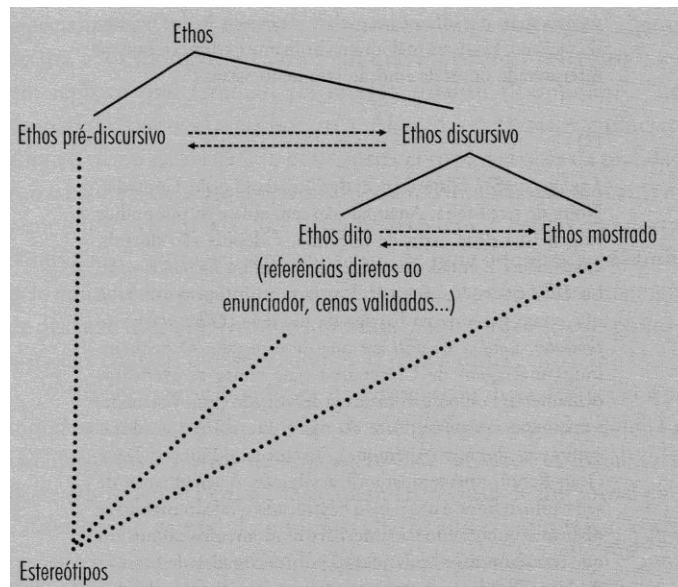
Na retórica antiga, *ethos* era considerado a “voz” do discurso, ou, como Maingueneau prefere designar, o “tom”, uma vez que “voz” parece pender para o discurso oral e “tom” abarcaria, por sua vez, tanto o registro oral como o escrito, sendo mais abrangente. Maingueneau, bem como os outros estudiosos da área de Análise do Discurso, diferem da definição retórica clássica, pois pretendem demonstrar a possibilidade de uma análise que vá além do aspecto puramente intradiscursivo do *ethos*, assim contemplando também aspectos sócio-históricos e institucionais no que tange às condições de produção do discurso. A Análise do Discurso, por conseguinte, não limita o estudo do *ethos* ao processo de convencimento de um enunciatário por um enunciador, mas, sim, busca compreender todo o processo em que há essa adesão de sujeitos a certas posições discursivas, extra e intradiscursivamente.

O *ethos* é um processo interativo de influência sobre o outro que está ligado à enunciação, não a um saber extradiscursivo sobre o enunciador. O enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo status para legitimar seu dizer (AMOSSY, 2014, p. 16). Ao mesmo tempo, esse enunciador mostra certa maneira de dizer, um modo de enunciação, que autoriza a construção de uma imagem de si, a qual, por sua vez, objetiva

causar impacto e suscitar adesão. Por fim, o coenunciador acaba por atribuir a um locutor extradiscursivo características que na realidade são em boa parte intradiscursivas.

O *ethos*, envolvente e invisível, está ligado, assim, ao processo de legitimação do locutor pela fala. O *ethos* pode persuadir quando gera, por meio do discurso, confiança, fé, no interlocutor. O orador enuncia informações, e com isso define-se: “sou isto, e não aquilo”. Entretanto, o *ethos* se mostra, ele não é dito. A sinceridade daquilo que é verbalizado não importa, pois o que vale não é o conteúdo da fala em si – a que denomina-se *ethos* dito (ou seja, o sugerido). O realmente importante é a forma como o locutor enuncia o enunciado – o *ethos* mostrado (aquele não explícito): “A prova pelo *ethos* consiste em causar uma boa impressão por meio do modo como se constrói o discurso, em dar de si uma imagem capaz de convencer o auditório ao ganhar sua confiança.” (MAINGUENEAU, 2014a, p. 267)

Apesar de o *ethos* estar essencialmente ligado à enunciação, é forçoso fazer uma diferenciação importante, tal como alerta Maingueneau (2014a, p. 269; 2014b, p. 71), entre o *ethos* discursivo, aquele que é manifestado discursivamente, e o *ethos* pré-discursivo, que consiste nas representações do *ethos* construídas pelo público antes de o locutor verbalizar algo, isto é, as impressões baseadas nas impressões advindas de concepções prévias com relação ao orador. O *ethos* pré-discursivo nem sempre existe, pois nem sempre é possível criar expectativas com relação ao enunciador – por exemplo na abertura de um romance, em que não há como antecipar dados sobre o narrador antes de iniciada a leitura. De toda maneira, será durante a enunciação que o *ethos* pré-discursivo será ou não confirmado. O quadro abaixo esquematiza a constituição do *ethos* segundo Maingueneau:



“Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada.” (idem, 2014a, p. 250). Conforme já dito, Maingueneau fala em “tom” para referir-se a essa vocalidade de um discurso, seja ele oral ou escrito. Se todo discurso é uma vocalização, pode-se, portanto, relacioná-la a uma fonte enunciativa. O tom, assim, se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um caráter e de uma corporalidade.

O “caráter” do enunciador corresponde a um feixe de traços psicológicos, e a “corporalidade”, à representação de uma forma de vestir-se e mover-se no espaço social – a qual não necessariamente condiz com a pessoa real; trata-se, frisamos, de uma representação do enunciador, apenas. O mesmo enunciador é também chamado de “fiador”: instância subjetiva encarnada, ele será o fiador do mundo representado, pois o discurso deve encarnar sua verdade por meio da enunciação. Dessa forma, o enunciado se dá pelo tom de um fiador associado a uma dinâmica corporal. Ainda a esse respeito, Maingueneau afirma: “Caráter e corporalidade do fiador apoiam-se, então, sobre um conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apoia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar.” (2014b, p. 72).

Um discurso, seja oral ou escrito, é enunciação voltada para um coenunciador, não é algo a ser meramente contemplado. Isso equivale dizer que por trás da elaboração de todo discurso, o enunciador tem sempre em mente um público-alvo virtual. Tendo-se em mente esse público virtual, só é possível a um discurso mostrar-se verdadeiro por intermédio de uma “incorporação”, que vem a ser a maneira como o coenunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso. O processo de incorporação tem três facetas: primeiro, o coenunciador dá um corpo ao enunciador; então, o coenunciador precisa assimilar uma certa esquematização desse corpo; por fim, faz-se esse coenunciador entrar na comunidade imaginária de que faz parte o *ethos* do enunciador-fiador (idem, 2014a, p. 272).

A publicidade, por exemplo, joga o tempo todo com o processo de incorporação a fim de persuadir pelo *ethos*, associando os produtos que promete a um corpo em movimento, a um estilo de vida, a uma maneira de estar no mundo. O enunciador deve encarnar por sua própria enunciação aquilo que ela evoca para assim ser convincente. Assim, temos que

O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados. A qualidade do *ethos* remete, com efeito, à figura desse “fiador” que, mediante sua fala, se dá uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz sugerir em seu enunciado. Paradoxo constitutivo: é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer. (MAINGUENEAU, 2014b, p. 73)

O discurso é um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica, não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e o modo de legitimação de sua cena discursiva, da qual o *ethos* é parte constitutiva. Quer dizer, o discurso sempre pressupõe uma cena de enunciação para poder ser enunciado. Cena de enunciação e enunciação supõem-se e validam-se mutuamente. Essa “cena de enunciação” é composta por outras três: a “cena englobante”, a “cena genérica” e a “cenografia” (idem, 2014b, pp. 75-78; 2014a, pp. 251-255).

“Cena englobante” diz respeito, *grosso modo*, ao tipo de discurso, se literário, religioso, publicitário, político etc. Indica, portanto, em qual cena englobante deve-se situar a leitura de um texto para interpretá-lo, além de também possibilitar ao público prever que tipo de estratégias esse texto pode vir a utilizar e assim criar expectativas. “Cena genérica” seria um contrato associado a um gênero, uma espécie de “subgênero” discursivo. Por exemplo, o editorial, a visita médica, o sermão. Finalmente, “cenografia” seria a especificidade construída pelo próprio texto, o modo de se expressar do enunciador. Nas palavras de Ruth Amossy, “Se cada tipo de discurso comporta uma distribuição preestabelecida de papéis, o locutor pode escolher mais ou menos livremente sua *cenografia*.” (AMOSSY, 2014, p. 16). Uma obra literária, por exemplo, pode ser enunciada por meio de uma cenografia epistolar, engajada, farsesca, dentre outras. A cenografia se mostra, independentemente daquilo que seja dito explicitamente no texto, “[...] é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação.” (MAINGUENEAU, 2014a, p. 253). É o centro em torno do qual gira a enunciação e onde o *ethos* se origina. A cenografia, entretanto, só pode se desenvolver plenamente quando há uma distância para com o coenunciador, que não pode agir imediatamente sobre o discurso. É o caso da escrita. A imprevisibilidade da interação oral não é propícia, por conseguinte.

Nem todos os gêneros do discurso suscitam a cenografia por serem eventualmente mais fixos e não desviarem de uma rotina. É o caso das listas telefônicas, listas de compras, receitas médicas etc. Já outros gêneros exigem uma cenografia, tal como acontece na publicidade, na literatura, em textos filosóficos e em discursos políticos. Há ainda discursos passíveis de cenografia mas que geralmente se atêm a sua rotina, por exemplo os manuais universitários. Enfim, diferentes gêneros discursivos atribuem maior ou menor papel ao *ethos*. Seguir mais o contrato genérico produz um efeito de sentido de objetividade, imparcialidade; um texto que desenvolva mais a cenografia soará mais pessoal e será mais revelador do *ethos* do enunciador.

Concluindo, se a forma como me defino perante o Outro se dá na enunciação, nada mais apropriado do que estudar as manifestações discursivas e as próprias línguas vernaculares (ou variações linguísticas) de uma determinada comunidade caso queiramos compreender os *ethé* que a compõem, ou seja, seus modos de ser, pensar e interagir com o mundo. Vejamos agora de que maneira o estudo da literatura em específico pode ser muito proveitoso para esse fim.

1.2. O DISCURSO LITERÁRIO

Historicamente, o estudo literário recebe duas abordagens opostas por parte dos estudiosos: uma “interna”, estilística, que estuda os mecanismos de uma obra, e outra “externa”, interessada na história literária e nas relações da obra com o entorno sócio-histórico. Essas metodologias põem de um lado o “texto”, e do outro, um “contexto”. O contexto acaba, assim, por ser disposto numa série de camadas sucessivas ao redor do texto, ambas as coisas ficam desvinculadas.

O discurso só vem a se manifestar através das instituições de fala que são os gêneros do discurso, estabelecidos socialmente. Vem daí o papel fundamental da “cena de enunciação”, que não é redutível nem ao texto nem ao contexto. Considerar o texto literário como “discurso” significa conciliar texto e contexto, descartar a hipótese da obra literária como sendo fechada em si mesma. As obras são, assim, restituídas aos espaços onde são produzidas, avaliadas, administradas. Entende-se que há uma comunicação com o exterior, que o texto é indissociável da realidade sensível e que o contexto é a condição, o ambiente e o motor do texto. Isto é, o texto é a gestão de seu contexto, nunca uma instância essencialmente paralela. É dado peso igual às duas coisas. Todo gênero do discurso implica um dispositivo material de comunicação e é produzido em um determinado tempo e espaço.

A noção de “discurso literário”, entretanto, é problemática, porque de um lado parece pressupor a existência de um subconjunto bem definido da produção literária de uma determinada sociedade, um estatuto pragmático definido. Ao mesmo tempo, e de forma ambígua, é um termo que não designa uma unidade estável: permite agrupar uma série de fenômenos que são parte de épocas e sociedades diferentes.

Só no século XIX, com a estética romântica, a literatura se tornou um “campo” tal como conhecemos: os artistas passam, no Romantismo, a considerar literatura aquilo que segue regras por eles mesmos estabelecidas. A mentalidade da época era a de que literatura

era exceção. De um lado, havia os textos comuns, de palavras vãs, “transitivas”, cuja finalidade estaria fora delas mesmas; e do outro lado, havia o círculo estreito das obras literárias, “intransitivas”, que expressariam a visão de mundo única de um criador soberano (MAINGUENEAU, 2014a, p. 59). Essa visão está arraigada nos nossos imaginários ainda hoje. Parece que a atenção dada a um texto que se apresenta como literatura é muito maior do que aquela dispensada a uma notícia de jornal, um ensaio, conversações e demais textos “profanos”. Enfim, o termo “discurso” literário, portanto, só é adequado à literatura moderna, aquela feita a partir do século XIX, e mesmo assim com cautela. A fim de abranger toda e qualquer produção literária, o mais apropriado é falar em “discursividade” literária, termo que acolhe as mais diversas configurações e remete à conciliação obra–realidade sensível.

A obra literária, por meio do mundo que configura em seu texto, reflete as condições de sua própria atividade enunciativa, legitimando-as. A instituição discursiva é o movimento pelo qual texto e contexto passam de um ao outro, a fim de obra e condições de enunciação alicerçarem-se mutuamente. É esse o motor da atividade literária, frisamos.

Maingueneau defende, ainda, o status da literatura enquanto um discurso constituinte, dada a importância que ela assume na sociedade e no imaginário coletivo (ibidem, pp. 57-86).

A expressão “discurso constituinte” designa os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma (ibidem, p. 60). Não há acima deles nenhum outro discurso. Trata-se de uma categoria discursiva propriamente dita em que há a associação entre o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e uma elaboração da memória (ibidem, p. 61). Discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade e embasam diversos gêneros do discurso. São, assim, a um só tempo autoconstituintes, por tematizarem sua própria constituição, e heteroconstituintes, por constituírem outros discursos. É o caso, por exemplo, dos discursos literário, filosófico, científico e religioso:

O jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo – mas o contrário não acontece. Esses discursos são, portanto, dotados de um estatuto singular: zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras. (ibidem, p. 61)

No que tange ao interdiscurso, a interação é constante, inclusive entre discursos constituintes e discursos não constituintes. Os discursos constituintes, contudo, negam essa interação ou pretendem submetê-la a seus princípios. Há aí uma relação dupla: as obras

simultaneamente se alimentam de outros textos mediante procedimentos como citações, imitações etc., e também se expõem à citação, à interpretação e ao reemprego. Cada discurso constituinte é ao mesmo tempo interno e externo aos outros discursos constituintes, um atravessa e é atravessado pelo outro, eles se excluem e se convocam simultaneamente. Por exemplo, discurso religioso e científico só podem se instaurar se negociarem seus estatutos um em relação ao outro; da mesma forma, as “constituências” literária e filosófica têm muitos pontos de intersecção.

Aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte produz um enunciado a que não se pode atribuir um verdadeiro “lugar”, seja dentro ou fora da sociedade: a obra será sempre “deslocalizada” a fim de que haja a verdadeira constituição. Trata-se da paratopia, isto é, a difícil negociação entre o lugar e o não lugar, um lugar parasitário, que não se confunde com a sociedade “comum” (ibidem, p. 68).

A literatura não pode ser encerrada, limitada, em nenhum território. Essa é uma inclusão impossível, ela sempre negocia entre o lugar e o não lugar. Um escritor domesticado, que trabalhe para um rei e obedeça o que lhe é imposto, por exemplo, pode produzir literatura, mas não verdadeiras obras, a menos que se afaste do que é esperado dele e problematize seu próprio pertencimento a um lugar ou função (ibidem, p. 92). A paratopia é um deslocamento permanente com relação ao lugar-comum; um ato de subversão que tem um pé nas convenções vigentes e outro na marginalidade. Nas palavras de Maingueneau (ibidem, p. 94), a paratopia “[...] se alimenta de um afastamento metódico e ritualizado do mundo, bem como do esforço permanente de nele se inserir, do trabalho da imobilidade e do trabalho do movimento.”

A paratopia só existe se integrada a um processo criador e de enunciação, envolvendo-o e sendo por ele envolvida. O escritor é alguém que não tem um lugar nem uma razão de ser e que deve construir o território por meio dessa mesma falha (ibidem, p. 108). É justamente a impossibilidade insustentável de atribuir a si um verdadeiro lugar que impulsiona o escritor a seguir em frente e escrever sua obra a fim de se redimir. A literatura só pode dizer algo sobre o mundo se puser em jogo, em sua enunciação, os problemas decorrentes da impossibilidade da inscrição social dessa mesma enunciação. Ainda sobre esse assunto, o filósofo Frédéric Cossutta afirma que a obra literária “[...] constrói as condições de sua própria legitimidade ao propor um universo de sentido e, de modo mais geral, ao oferecer categorias sensíveis para um mundo possível.” (apud MAINGUENEAU, 2014a, p. 65). Justamente por ter de legitimar a si mesma por meio do discurso, instaurando mundos que se tornam sensíveis por meio do próprio processo de enunciação, na literatura o *ethos* assume dimensão fulcral no

convencimento do coenunciador. Inclusive, um texto literário pode retratar e relacionar vários *ethé*, não somente um, o que é bastante comum em obras em que há uma pluralidade de vozes (por exemplo nos romances).

Discursos constituintes são estruturas textuais sólidas que pretendem ter um alcance global, dizer algo sobre a sociedade, a beleza, a verdade, a existência etc. Justamente por isso, têm uma pretensão constitutiva de não se encerrar num território, o que fez com que o estudo literário fosse, durante muitos séculos, feito de forma totalmente descontextualizada com relação ao momento histórico e às condições de criação. Mas há que se ter em mente que os textos literários são sempre produzidos localmente, no seio de grupos restritos, e que implicam, assim, a existência de comunidades discursivas, as quais partilham uma série de valores sociais. Essas comunidades correspondem, ao mesmo tempo simultânea e separadamente, a uma rede de aparelhos (escritores, leitores, lojas, livrarias, professores, editores etc.), um “campo” de confrontação de posicionamentos ideológicos e uma memória dos diferentes discursos já existentes. Ou seja, toda obra tem pretensão de ser universal, mas surge de um determinado local e só se constitui por meio das normas e relações de força desse lugar em que surge (ibidem, p. 94).

Alguns textos, dentre eles os literários e os religiosos, devem ser interpretados por serem singulares, extraordinários, dignos de interesse e por neles haver uma mensagem oculta que necessita de uma exegese para ser decifrada: a obra diz algo diferente do que está dito na superfície, e cabe ao bom intérprete chegar àquilo que está oculto. Os textos literários são então “profundos”, profundidade essa que será comprovada quando da interpretação e que, da mesma maneira, numa via de mão dupla, justifica a interpretação do texto. Um texto que deixe de ser interpretado deixará de revelar mensagens importantes; em contrapartida, quanto mais um texto for interpretado, mais enigmático será. As possibilidades de uma obra profunda nunca se esgotam.

Um texto literário, por ser parte dos discursos constituintes, não tem um “autor” no sentido comum, mas um ministro de uma instância sem rosto (ibidem, p. 73). E justamente por não ter um autor encarnado, esse tipo de texto está aberto a interpretações: é por conta de o autor ser despossuído que a obra tem autoridade e requer intérpretes.

É importante explicitar que a literatura também está sujeita às máximas conversacionais de Grice (1982)², sem entretanto deixar-se encerrar por elas. Não se pode

² Grice defende que, no processo enunciativo, os interlocutores sempre cooperam entre si em busca da maior eficiência comunicacional possível. A esse fenômeno o autor denomina Princípio Cooperativo. Ademais, a fim de que uma interação comunicativa seja bem sucedida, o teórico aponta um conjunto de quatro máximas

ignorar o “princípio de cooperação”. Assim, o leitor buscará implícitos, dará valor de verdade àquilo que lê e ajudará a construir o significado dos enunciados. Não obstante, os textos literários frequentemente transgridem o princípio de não fugir do tema. Não que digressões sejam sempre defeitos ou excrescências, mas, antes, podem respeitar o tema principal num nível superior e mais profundo. Isto é, podem ser a marca de que há ali um sentido oculto que precisa ser interpretado. Cada caso é um caso, sendo que algumas obras, especialmente as canônicas, eventualmente gozam de uma hiperproteção – há um esforço no sentido de encontrar justificativas a passagens obscuras, de forma que tais passagens não configurem problemas de constituição do texto. As convenções sociais que forem valorizadas ou desvalorizadas ao longo da história encarregar-se-ão da legitimação de textos considerados defeituosos e da deslegitimação de textos consagrados.

A literatura participa da constituição da língua, contribui para conferir a ela a qualidade e o estatuto de língua, ultrapassando a diversidade dos falares. Os escritores, portanto, participam da definição e da constituição da identidade das línguas, e isso por sua vez influencia aspectos culturais e modos de ser e pensar. A esse respeito, Maingueneau afirma:

Se toda enunciação constitui certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado de seus protagonistas, os gêneros literários não poderiam ser considerados “procedimentos” que o autor utilizaria como o desejasse a fim de transmitir de uma maneira específica um “conteúdo” estável. A obra não se limita a representar um real exterior a ela, mas define igualmente um quadro de atividade que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e pretende impor. (2014a, p. 229)

Em suma, a Análise do Discurso dedica-se a mostrar a ligação inextrincável entre o intradiscursivo (organização textual) e o extradiscursivo (atividade enunciativa). A enunciação legitima o espaço e articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social. Os domínios discursivos (ou cenas englobantes), dentre os quais inclui-se a literatura, refletem e refratam determinadas sociedades, determinados modos de ser, e portanto seu estudo pode ser revelador de peculiaridades culturais.

Nos próximos capítulos partiremos justamente desse pressuposto e analisaremos tanto aspectos puramente linguísticos das línguas vernaculares quanto obras literárias, a fim de explorar diferenças ideológicas e axiológicas entre Ocidente e Oriente. Nosso intuito não será

conversacionais que devem ser respeitadas: a Máxima de Quantidade, segundo a qual um enunciado deve ser tão informativo ou mais quanto requerido; a Máxima de Qualidade, que afirma que só se deve produzir enunciados verdadeiros; a Máxima da Relevância, que defende que o enunciador deve ser relevante ao assunto da conversa; e por fim, a Máxima de Modo, a qual afirma que o enunciador deve ser claro, breve e ordenado no que diz.

elaborar análises que explicitamente tratem a todo momento de conceitos como paratopia, cenografia, discurso constituinte, entre outros: o aparato metodológico fornecido pela Análise do Discurso se fará presente, antes, de maneira sub-reptícia, sem que com isso deixe de ser nosso principal norte teórico. Essa opção se justifica, primeiro, por não desejarmos nos restringir em demasia a uma só linha de pensamento, e depois por a Análise do Discurso propor-se a funcionar também como uma abordagem auxiliar a outras linhas teóricas (ibidem, p. 323).

2. O ORIENTE ENQUANTO ALTERIDADE: UMA ANÁLISE DAS DIFERENTES VISÕES DE MUNDO ENTRE OCIDENTE E ORIENTE

2.1. O SIGNO LINGUÍSTICO E NOSSA FORMA DE INTERPRETAR A REALIDADE

Passemos neste momento para o estudo comparativo entre as culturas ocidentais, dentre as quais elegemos a brasileira, e as culturas orientais, representadas aqui pela japonesa, a partir, sobretudo, da análise e discussão de aspectos sintáticos e morfológicos de línguas vernaculares. Evidenciaremos também ao longo do capítulo, por conseguinte, o papel central que a linguagem humana exerce, enquanto instrumento de verbalização de signos, no desenvolvimento de ideologias bastante distintas (ainda que ao mesmo tempo também familiares) no Ocidente e no Oriente, bem como, por outro lado e de forma circular, a maneira como tais ideologias materializam-se no discurso considerando-se os diferentes contextos sociais e as diferenças na relação eu *versus* outro.

Começemos, portanto, por ressaltar a ligação fundamental e indissociável entre visão de mundo e linguagem. Atualmente, é sabido, e amplamente aceito, que o contato do ser humano com o mundo aconteça de forma indireta – isto é, por intermédio da linguagem ou, melhor dizendo, do signo linguístico. “A linguagem é como um molde, que ordena o caos, que é a realidade em si.” (FIORIN, 2007, p. 52).

Nenhum outro ser vivo, por outro lado, desenvolveu-se tanto cognitivamente a ponto de poder se comunicar de forma verbal: pode-se dizer, portanto, que o contato desses outros seres com o mundo se dê de forma direta, uma vez que não é intermediado pela linguagem. Eles experimentam a realidade sensível de forma biológica, apenas, pois a realidade não tem significado *per se* – os humanos é que lhe atribuem significação através da linguagem verbal.

A evolução cognitiva humana propiciou que desenvolvêssemos nosso pensamento racional e, paralelamente, habilidades verbais. Isso, por sua vez, fez com que nos tornássemos capazes de nos comunicar com nossos semelhantes por meio de palavras, que nada mais são do que agrupamentos de sons (fala) ou de grafemas (escrita) a que são socialmente atribuídos significados. Em suma, a comunicação verbal humana se dá graças a signos linguísticos. Tais signos, criados e aperfeiçoados por conta da natureza social do homem, refletem e refratam seus anseios, medos, alegrias, paixões, um modo de ser no mundo, enfim, além de também manifestarem posições ideológicas e, da mesma forma, estarem inseridos em um determinado

contexto histórico (BAKHTIN, 2009, p. 32). Dizemos “refletem e refratam” pois o signo linguístico a um só tempo é condicionado por nossa forma de pensar e também a condiciona (SAPIR apud STÖRIG, 1990, p. 210). Não há pensamento racional fora do domínio da linguagem.

Cada nação, cada povo, cada grupo tem uma língua (ou uma variedade linguística, para sermos mais precisos) que o(a) representa e lhe é peculiar. Em outras palavras, pertencer a determinado grupo social significa (não somente, mas em grande parte) compartilhar de uma determinada visão de mundo, visão de mundo essa que é transmitida e influenciada justamente pela linguagem. “Nossa língua é como uns óculos que constantemente usamos e que nós próprios não vemos [...]”. (HERINGER, 1987, p. 229)

Em outras palavras, a realidade tal como a percebemos é fabricada pelo signo linguístico. Aquilo que pensamos e interpretamos está sempre condicionado pelo pensamento verbal. De acordo com o professor Blikstein, temos que

A língua “amarra” a percepção/cognição, impedindo o indivíduo de *ver* a realidade de um modo ainda não-programado pelos corredores de estereotipação; como Sísifo, estaríamos condenados a conhecer, ou a reconhecer, sempre a mesma realidade: nossas retinas “fatigadas” estariam condenadas a ver sempre a mesma “pedra-no-meio-do-caminho” de Carlos Drummond de Andrade. (2003, p.82)

A fim de comprovar a maneira como linguagem e cognição estão intrinsecamente ligadas, citaremos o exemplo dado pelo antropólogo teuto-americano Boas (apud STÖRIG, 1990, p. 210) com relação aos esquimós: devido à importância que a neve tem dentro do contexto da comunidade, a língua esquimó possui um nome para cada tipo de neve, e não apenas uma palavra genérica para todos os tipos, como acontece em português, inglês, francês e japonês, dentre outras.

Boas trabalha em torno da teoria de que o pensamento racional só é possível por causa da linguagem. Esse pensamento, contudo, é criticado hoje em dia. Apesar de não haver um consenso e o assunto ainda ser alvo de discussões, o mais aceito é que cognição e linguagem surjam e se desenvolvam juntas de forma interdependente (cf. BLIKSTEIN, 2003).

Por fim, outro exemplo que ilustra bem a correlação entre visão de mundo e linguagem, agora comparando as culturas brasileira e japonesa, diz respeito à diferença de categorização das cores azul e verde. Conforme explica Fiorin,

[...] o português categoriza como duas cores distintas o verde e o azul, enquanto o japonês considera-as matizes de uma só cor, designando-as por *aoi*. Isso não significa

que os japoneses não percebiam a diferença real que existe entre o verde e o azul, mas que tais diferenças são colocadas na categoria dos matizes de uma mesma cor. (2007, p. 52)

Uma vez explicitado o papel fulcral da linguagem no funcionamento da mente humana e na nossa forma de interpretar tudo o que nos cerca, evidencia-se a importância da análise estrutural de línguas vernaculares para os estudos de ordem cultural. Tendo isso em mente, partamos então para o estudo cultural linguístico-discursivo propriamente dito das diferenças entre Ocidente e Oriente.

2.2. PORTUGUÊS E JAPONÊS: COMO CADA LÍNGUA INFLUENCIA O PENSAR

As línguas ocidentais politicamente mais influentes no mundo guardam entre si muito em comum tanto em termos estruturais quanto históricos. É o caso de idiomas como o inglês, o alemão, o francês, o espanhol e o português, dentre outros. Todos eles, bem como seus respectivos falantes, vêm interagindo e influenciando-se mutuamente há séculos. De forma geral, o Ocidente assume feições eurocêntricas no modo de pensar devido à importância e à presença cultural que a Europa sempre teve no hemisfério. O mesmo comentário é válido para o Oriente, onde as culturas de sociedades antigas como a China e a Índia muito se disseminaram por territórios vizinhos. A língua japonesa escrita, por exemplo, é importada da China: os japoneses adotaram os ideogramas chineses, e a partir deles elaboraram dois silabários – o *hiragana* e o *katakana*; essas três formas de escrita (os silabários e os *kanji*) convivem diariamente em todos os tipos de textos japoneses.

Assim, a língua de cada povo aponta simultaneamente para especificidades de seus falantes e também para características gerais de cada hemisfério. Logo, podemos eleger uma “língua-cultura” do Oriente e outra do Ocidente que nossos estudos apontarão tanto para o particular de cada povo quanto para o geral do quadro mundial em que se inserem, além de isso possibilitar uma discussão mais focada em torno daquilo que realmente nos interessa no momento. Dessa forma, elegeremos o português e o japonês para nossas discussões futuras.

Começemos por contrastar a estrutura sintática básica da língua portuguesa com a da língua japonesa. Em português (e em boa parte das línguas ocidentais, como o francês, o inglês e o espanhol), a estrutura frasal básica é composta por sujeito, verbo e complemento,

nessa ordem. Vejamos um exemplo de frase simples em português com a indicação de seus elementos constituintes:

“Eu (sujeito) como (verbo) arroz (complemento).”

Também, nas línguas europeias modernas, termos (ou frases) modificadores, isto é, detalhes sobre aquilo de que se está falando, vêm depois do termo modificado. Esse modo de estruturação possibilita que um ouvinte/leitor tenha conhecimento do tópico frasal antes de saber os detalhes de tal tópico, o que por sua vez facilita o entendimento e proporciona o uso de sentenças mais longas. Expandamos nosso exemplo anterior acrescentando modificadores a cada um dos elementos básicos constituintes da frase:

“Eu (sujeito), que nasci e cresci em Tóquio, como (verbo) quase todos os dias o arroz (complemento) que compro na loja de arroz.” (KATO, 2012, p. 56)

Ainda que a frase tenha ficado consideravelmente mais complexa do ponto de vista estrutural, seu entendimento ainda é simples, e é fácil perceber as relações estabelecidas entre os elementos que a constituem, pois como já dito, primeiro sabe-se do que se está falando, e só depois dos detalhes.

Em contrapartida, na língua japonesa (assim como na coreana, mas não na chinesa) a estrutura frasal básica segue a seguinte ordem: sujeito, complemento e, por último, verbo. Assim sendo, se traduzirmos nosso exemplo acima de frase simples em português para o japonês³, teremos:

“Watashi wa (sujeito) kome o (complemento) tabemasu (verbo).”

“Watashi” corresponde ao pronome “eu”, “kome”, ao substantivo “arroz” e “tabemasu”, ao verbo conjugado no tempo presente do indicativo “como”. “Wa” é uma partícula de tema e “o”, uma partícula de complemento direto (partículas são elementos característicos do idioma japonês e não têm equivalente em português).⁴

A diferença na estruturação das frases parece sugerir também uma diferença na ordem do pensamento (ibidem, p. 56). Isso é ainda mais evidente em frases complexas. Traduzamos para o japonês, então, nosso outro exemplo de frase em português, o que contém modificadores para cada termo estrutural básico, mantendo a indicação de localização dos elementos constituintes:

³ Para a transliteração das palavras japonesas, adotaremos o sistema Hepburn de transcrita de fonemas para caracteres romanos.

⁴ É interessante salientar que, quanto ao registro, “watashi” poderia ser substituído por outros pronomes de função similar (isto é, que designam igualmente a primeira pessoa do singular), como por exemplo “watakushi”, o que deixaria o discurso extremamente formal, “boku”, para um efeito informal e caso o falante fosse do gênero masculino, ou “atashi”, também informal, usado mais na linguagem falada do que na escrita e próprio de falantes do gênero feminino, dentre outras possibilidades; “tabemasu”, verbo conjugado, também poderia ter sido usado no infinitivo, “taberu”, o que deixaria o discurso informal.

“Tōkyo de umarete sodatta watashi wa (sujeito) komeya de kau okome o (complemento) hotondo mainichi taberu (verbo).” (ibidem, p. 56)

Pode-se notar, na língua japonesa, que, além da mudança na posição do verbo, também os modificadores vêm antes dos termos modificados. Conforme aponta Shuichi Kato em seu livro *Tempo e espaço na cultura japonesa* (ibidem, p. 54 et seq.), na língua japonesa o ouvinte/leitor tem acesso primeiro aos detalhes, sempre; assim, num primeiro momento, ele não sabe o que o modificador modifica, e só ao fim das orações terá conhecimento de quais são as ações, processos ou estados relacionados ao sujeito. Ainda segundo o estudioso, essa maneira de montar as frases faz com que o japonês precise usar sentenças mais curtas para não dificultar o entendimento de seu interlocutor: como resultado, é difícil traduzir para o japonês textos escritos em línguas europeias modernas. Frases ocidentais longas ou serão transformadas em frases menores, o que preserva o fácil entendimento mas obscurece a relação semântica que um período estabelece com o outro, ou tais frases podem continuar longas em japonês, soando um pouco confusas para o interlocutor. “Nas línguas europeias, a atenção do leitor dirige-se do todo para o detalhe, e no japonês, do detalhe para o todo.” (ibidem, p. 61)

A oposição linguístico-estrutural descrita condiz com o fato de o Ocidente representar um espírito paralelo e antitético em relação ao Oriente. Conforme demonstra Claude Lévi-Strauss ao longo de seu livro *A outra face da Lua* (2012), o homem ocidental tem um espírito racional, crítico. Para aceitar algo como verdade, ele precisa de algum tipo de comprovação. Por exemplo, no Ocidente há uma preocupação em separar o que é mito do que é realmente histórico: sente-se uma necessidade de provar a veracidade dos mitos, o que é impossível. Além disso, ainda segundo Lévi-Strauss (ibidem), o pensamento filosófico ocidental parte sempre do eu, é egocêntrico, individualista⁵ e julga que todos os fenômenos naturais sejam imbuídos de racionalidade, logo haveria uma necessidade lógica por trás de tudo que nos circunda. Em consequência, é dada à palavra uma onipotência, crê-se que a linguagem é capaz de apreender o mundo em sua totalidade.

Já os orientais, segundo o teórico francês (ibidem), são dotados de um espírito analítico, de invenção, que se compraz em justapor os contrários. O homem oriental segue uma linha de raciocínio que situa o eu no fim do caminho da reflexão, não no começo, e que recusa o racionalismo excessivo: contrastivamente, os mitos são tidos como prelúdio à história propriamente dita, há uma íntima familiaridade entre história e mito. O oriental busca

⁵ Aristóteles: “Ser individual é a verdadeira substância.” (apud O ORIENTE..., 2009, segundo episódio, 14’45”)

estar integrado à natureza e se define a partir da perspectiva do outro. É e em função de seu papel social, de onde vive, do grupo profissional em que está inserido que ele formará sua identidade. Os orientais adotam, igualmente, uma postura de recusa do eu. De acordo com o pensamento budista e com o taoísta, não há algo durável dentro das pessoas, um “si”. Tudo tem um início e um fim. Ainda de acordo com o que escreve Lévi-Strauss (ibidem), é característico do Oriente, também, a recusa do discurso, no sentido de que julgam a linguagem (o signo linguístico) insuficiente para captar a realidade a nossa volta em sua completude: a verdadeira essência do mundo é transcendental e escapa ao ser humano.

O linguista japonês Takao Suzuki diz: “O *eu* dos japoneses encontra-se num estado de indefinição, por assim dizer, por falta de pontos de referência, enquanto um objeto particular ou um parceiro concreto não aparecer e o locutor não lhe tiver determinado a natureza exata.” (NAKAGAWA, 2008, p.26)

A individualidade ocidental e o espírito coletivo oriental ficam evidentes neste caso vivido e relatado por Hisayasu Nakagawa:

Em Paris, a boa vontade japonesa não existe. Por exemplo, quando fui professor numa universidade em Paris, precisava às vezes entrar em contato com certo funcionário da secretaria. A secretaria dessa universidade é como uma colmeia, com salas independentes. Quando eu telefonava para esse senhor, quase nunca estava lá. Se ele estivesse ausente, sua assistente também saía. Para me informar sobre a hora em que poderia encontrá-los, eu telefonava a outros funcionários, que respondiam invariavelmente: “Não sei”.

Já na universidade japonesa em que trabalho atualmente, a secretaria da Faculdade de Letras fica numa grande sala, onde trabalham umas vinte pessoas. Se alguém pedir informações sobre o vestibular da faculdade e o responsável estiver ausente, sempre haverá alguém, seja o encarregado da administração, seja o da contabilidade, que responda por ele, ou que, ao menos, diga a que horas será possível encontrá-lo. A secretaria reage portanto como um animal unicelular movido por uma vontade única, enquanto na França a secretaria age como um agregado de vários animais dotados, cada um, de vontade distinta. A diferença entre essas duas secretarias existe em diversos níveis de cada uma das duas sociedades. (ibidem, pp. 15-16)

É curioso que esse espírito coletivo seja ao mesmo tempo um grande diferencial e um grande ponto fraco das sociedades orientais, como o próprio professor Nakagawa comenta (ibidem, pp. 16-17), pois aqueles que tentam se destacar dos demais nessa atmosfera uniformizadora são vistos com maus olhos. Não há, assim, espaço para a originalidade nessas sociedades. O desenvolvimento de talentos individuais é muito mais comum nas culturas ocidentais. Um pesquisador japonês, por exemplo, não raramente só encontrará reconhecimento fora do Japão, em algum país ocidental.

Retomando um ponto já aventado e ampliando-o, outra oposição fundamental entre as culturas brasileira e japonesa (ou de forma mais abrangente, entre as culturas ocidentais e orientais) diz respeito justamente à questão do verbo: metaforicamente falando, é o verbo que melhor corresponde ao *ethos* oriental, enquanto o *ethos* ocidental é perfeitamente representado pelo substantivo. Analisemos essa afirmação mais detalhadamente.

A língua portuguesa, e boa parte dos idiomas ocidentais, dispõem de recursos que permitem a distinção clara entre substantivos no singular e substantivos no plural. Por um lado, como comprova o documentário *O Oriente e o Ocidente* (2009), as línguas/culturas ocidentais seguem a tendência de enfatizar a individualidade dos objetos, sendo que a totalidade é entendida como o agrupamento de coisas individuais.

Por outro lado, em línguas orientais, como a japonesa e a chinesa, a totalidade se refere a um amontoado sem qualquer individualidade distinta (noção de unidade) e a essência das coisas é mais importante do que a aparência. Assim, na gramática dessas línguas, a flexão de número em substantivos é menos clara. (O ORIENTE..., 2009)

Exemplificando, em chinês não se diz “Coma uma maçã.” ou “Coma esta laranja.” Na língua chinesa, basta dizer “Vá comer uma comida.” a uma criança que ela entenderá o que se quis dizer. Não é preciso enfatizar a quantidade específica de alimentos, basta prestar atenção ao contexto. No entanto, essa mesma sentença, se proferida a uma criança ocidental, provocará confusão: a criança perguntará o que exatamente ela deve comer, se uma banana, um bolo etc. (O ORIENTE..., 2009, primeiro episódio, 10’51”-11’51”)

Nota-se, portanto, que enquanto as línguas ocidentais desenvolveram-se com foco nos substantivos, as orientais desenvolveram-se com foco nos verbos, isto é, os orientais priorizam as interações e os ocidentais, a individualidade. Descreveremos a seguir um estudo bastante revelador a esse respeito, o qual também consta do documentário mencionado.

Um grupo de pesquisadores observou durante algum tempo mães de diferentes lugares do mundo brincando com seus filhos pequenos. Ao fim da pesquisa, chegou-se à conclusão de que as mães ocidentais tendem a usar mais substantivos quando se comunicam com seus filhos, fazendo perguntas como “Que tipo de caminhão é este e o que ele está carregando?”, “O que é isso aí que você está segurando?”, indagações essas que pedem que as crianças respondam com substantivos. Por outro lado, constatou-se que as mães orientais geralmente usam mais verbos nessas mesmas situações comunicacionais. Assim, as mães orientais diziam coisas do tipo “Eu vou colocar areia aqui e então virar a forminha de cabeça para baixo.”, “O que você vai fazer com isso? Vai cozinhar para mim?”, “Sente-se!”, “Coma!”, ou seja, frases cujo foco são ações. (O ORIENTE..., 2009, primeiro episódio, 13’25”-14’44”)

Essa diferença de abordagem discursiva pode ser comprovada pela observação de outra situação corriqueira. Imaginemos uma cena em que duas pessoas estejam bebendo café juntas. Uma delas termina o conteúdo de sua xícara e a outra irá perguntar educadamente a seu interlocutor se este gostaria de beber mais café. Se a pessoa que estiver oferecendo a bebida for brasileira, ela provavelmente formulará a pergunta assim: “Quer mais café?”, com ênfase no substantivo “café”. Agora, se a pessoa for japonesa, a pergunta feita será: “Quer beber mais?”, enfatizando o verbo “beber”.

O verbo “beber” expressa o processo que ocorre entre a pessoa e o café. Os orientais geralmente pensam sobre as interações entre cada pessoa ou objeto, e por isso tendem a usar mais verbos. Por outro lado, os ocidentais se concentram na pessoa e no café como objetos separados, por isso o foco no substantivo “café”. (O ORIENTE..., 2009, primeiro episódio, 16’32”-17’20”)

É normal que os orientais deem tanta importância às interações, afinal creem que tudo que existe esteja interligado. Para o imaginário oriental, todos os objetos e coisas são originados de uma energia chamada “ki”, a qual está em toda parte: não existem espaços vazios, mas espaços preenchidos por “ki”. Tudo o que é feito de “ki” mantém relação próxima com o “ki” a sua volta, e por isso todas as coisas exercem influência umas sobre as outras, tudo está mudando constantemente.

Para o imaginário ocidental, o espaço é algo em grande parte vazio, e por isso mesmo os objetos e coisas que existem não mantêm nenhum tipo de relação direta com seu entorno; eles existem individualmente (daí o foco tão grande do Ocidente na individualidade). Devido a essa forma de pensar, os ocidentais levaram muito mais tempo do que os orientais para aceitar e entender fenômenos que resultam da interação entre forças e elementos, tais como o magnetismo, a acústica e a gravidade (ibidem).

A esse respeito, há um outro estudo curioso retratado, igualmente, no documentário *O Oriente e o Ocidente* (2009, primeiro episódio, 12’21”-13’22”). Estudiosos perceberam que quando um asiático vê uma figura, ele a vê como um todo, pois a parte do cérebro que presta atenção nos objetos individuais não é muito ativada. Já os estadunidenses que olhem para a mesma figura focarão cada objeto isoladamente, uma vez que a parte do cérebro que entende o que é um objeto individual é bem mais ativada. O cérebro oriental, condicionado pela linguagem, vê o mundo com base em relacionamentos; o cérebro ocidental, condicionado pela linguagem, vê o mundo com base em categorias.

No Oriente, a forma de pensar baseada em interações e relacionamentos é responsável por gerar uma relação eu *versus* outro oposta àquela que acontece no Ocidente. Esse fato é

relevante pois, conforme ressalta o filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, é nessa relação com o outro que construímos nossa identidade:

O princípio arquitetônico supremo do mundo real do ato é a contraposição concreta, arquitetonicamente válida, entre eu e o outro. A vida conhece dois centros de valores, diferentes por princípio, mas correlatos entre si: o eu e o outro, e em torno destes centros se distribuem e se dispõem todos os momentos concretos do existir. (2010, p. 142)

Como já dito anteriormente, a identidade do indivíduo oriental é definida a partir do ponto de vista do outro, isto é, a forma como o indivíduo vê a si próprio depende da maneira como os outros o veem (a isso chama-se “perspectiva exterior” ou “perspectiva de terceira pessoa”). Há uma preocupação com o que o outro pensa e sente, os orientais tentam se colocar no lugar desse outro (projeção relacional).

Os ocidentais veem um objeto do ponto de vista do interlocutor (o que é chamado de “perspectiva interior” ou “perspectiva de primeira pessoa”): as descrições são sempre feitas com base no que o eu, o indivíduo, não o coletivo, sente, pensa e quer. Os indivíduos ocidentais, portanto, tendem a pensar que seus semelhantes sentem e pensam da mesma maneira que eles (projeção egocêntrica).

No pensamento oriental, em muitos casos são os objetos que são o centro do discurso, e não o eu. Por essa razão, estudantes orientais de português, inglês, francês e espanhol, por exemplo, têm dificuldade com perguntas negativas. No Oriente, se perguntarem “Você não gosta de quiuíis?”, deve-se responder “Sim.” caso o interlocutor não goste de quiuíis. Como a pergunta é sobre não gostar de quiuíis, a resposta correta é a positiva por levar em consideração o que a pessoa perguntou. Mas em português e outras línguas ocidentais, “Não.” é a resposta que deve ser dada nesse mesmo contexto, pois nessas línguas o eu está sempre no centro de tudo: se eu que gosto, a resposta é “Sim.”; se sou eu que não gosto, a resposta é “Não.” No Oriente, o eu pensa a partir da perspectiva de como os outros pensam e falam. (O ORIENTE..., 2009, segundo episódio, 8’23”-9’32”)

Por fim, voltemos ao ponto da recusa ou da aceitação do discurso, isto é, da onipotência do signo linguístico. O pensamento racional ocidental vê frequentemente a mente humana como sendo superior às leis da natureza e, assim, acredita que é a mente que encontra a verdade das coisas. Como resultado, desde a Grécia Antiga o Ocidente valoriza debates e seminários na crença de que é por meio da discussão e do diálogo com o outro que se pode chegar à verdade. A verdade, assim, não pertenceria intrinsecamente a ninguém, ela estaria, isso sim, entre todos nós, e as trocas de ideias por meio da palavra objetivam descobri-la, pois

o repertório de uma pessoa pode enriquecer o de outra. A oratória é, dessa maneira, amplamente considerada.

Por outro lado, no Oriente a eloquência não é vista com bons olhos. O pensamento dominante é o de que aquele que muito fala, reflete pouco: falar e pensar são tidos como coisas que não caminham juntas, não são simultâneas. A linguagem serve apenas para comunicar significados, nada mais. Conseqüentemente, crê-se que a pessoa que mais sabe é aquela que se cala e fala pouco. No Japão, inclusive, há um provérbio que afirma: “Toda infelicidade vem da boca.”

Concluindo, ao longo do capítulo destacamos, primeiro, o fato de uma língua ser fruto de uma determinada visão de mundo ao mesmo tempo em que, numa via de mão dupla, é responsável por moldar nossa forma de perceber a realidade. Também, num segundo momento, ressaltamos algumas diferenças e oposições fundamentais entre as culturas ocidentais e orientais partindo, sobretudo, de aspectos linguístico-discursivos. Certas vezes, tomamos como base elementos linguísticos para iniciar a discussão acerca de um determinado *ethos* e, outras vezes, fizemos o contrário e lançamos mão de elementos linguísticos para exemplificar e ilustrar diferentes quadros axiológicos aventados anteriormente.

No próximo capítulo, ilustraremos o que foi explicado até o momento e ampliaremos nossa discussão. Para tanto, verificaremos a língua sendo usada na prática: lançaremos mão do discurso literário, uma forma de expressão artística que muito tem a comunicar a respeito da sociedade em que surge.

3. LITERATURA E CULTURA

Textos literários são produtos sociais que refletem e refratam posições políticas, quadros axiológicos e momentos históricos. Sejam eles textos engajados ou sigam o preceito da arte pela arte, seu estudo será sempre revelador de questões culturais, tanto nacionais quanto pessoais. É isso que demonstraremos a seguir: estudaremos uma obra literária japonesa e uma brasileira a fim de melhor entender o modo de ser oriental e o modo de ser ocidental. Começamos por comentar os contextos sócio-históricos do Brasil e do Japão no que tange à aceitação de influências estrangeiras.

É possível notar no Japão um movimento semelhante ao da Antropofagia da literatura modernista brasileira. O Japão, país que sempre fora fechado, vê-se obrigado a inserir-se, a partir de 1868, num contexto de início do processo de globalização. Com isso, os japoneses passam a incorporar tudo o que fosse estrangeiro. No campo literário, leem autores russos, americanos e europeus, fazem traduções, escrevem obras parecidas com as vindas de fora. Isso em parte por fascínio, principalmente num momento inicial, mas principalmente como uma forma de defesa, como posteriormente se mostrou: é preciso entender o inimigo para saber como combatê-lo. Até então, os nipônicos ainda consideravam sua cultura a melhor do mundo, assim como todo país tem a tendência de pensar com relação àquilo que lhe é próprio.

Entretanto, após a derrota na Segunda Guerra Mundial, a autoimagem da nação levou um duro golpe. Para muitos, essa derrota representou não só um fracasso militar, mas o fracasso de toda a civilização japonesa. A americanização do Japão, que perdura até hoje e se faz bastante visível em escritores como Haruki Murakami (nascido em 1949), que em suas obras busca romper o isolamento cultural com referências mais globais, começou com a ocupação norte-americana do pós-guerra e se estendeu a todos os níveis da esfera cotidiana:

Por exemplo, muitos hotéis instalaram capelas no interior de seus estabelecimentos, em geral no mesmo andar dos salões de banquetes. Podem assim oferecer aos clientes a possibilidade de celebrar uma cerimônia de casamento “à americana”. Para a jovem geração japonesa, educada no mundo ritualizado da antiga geração, é de bom-tom cumprir o rito cristão, que evoca a cultura norte-americana, trazendo uma inegável impressão de prestígio. A jovem esposa usa vestido de noiva branco e a cerimônia é às vezes celebrada por um falso sacerdote. (NAKAGAWA, 2008, p. 9)

Os japoneses passaram a adotar a ideia de civilização que chegava, sendo que alguns jovens preferiram voltar-se para a Europa em vez dos Estados Unidos. O importante escritor Naoya Shiga (1883 – 1971) chegou a declarar a um jornal: “A cultura japonesa é a mais bárbara do mundo. Dessa barbárie, a língua é o primeiro símbolo. Se quisermos nos tornar melhores, devemos adotar o francês como língua nacional.” (ibidem, p. 10)

A obra literária japonesa que escolhemos, datada de 1908, trata justamente desse início da abertura do Japão ao mundo, ocorrida durante a Era Meiji e anterior à Segunda Guerra Mundial. É a visão do japonês que vê sua sociedade mudar e não mais se reconhece.

A cultura brasileira, em contrapartida, sempre foi aberta e receptiva a influências estrangeiras. Ao longo de nossa história, incorporamos, por exemplo, diversos ideais franceses – a França foi durante muito tempo o polo cultural do Ocidente: de modo geral, todos os países ocidentais assumem feições eurocêntricas. Com o Japão em específico flertamos desde o início da imigração nipônica, há mais de 100 anos. Não por acaso são um povo importante para nossa formação cultural: à exceção do próprio Japão, o Brasil é o país do mundo onde mais há japoneses, conforme indica o site oficial do Governo do Estado de São Paulo (2008). São aproximadamente 1,5 milhão de imigrantes em todo o país, 1 milhão dos quais somente em São Paulo. Aos poucos, a cultura nipônica foi se disseminando entre nós.

É durante o Modernismo, contudo, iniciado no Brasil em 1922, e principalmente durante o Concretismo, desenvolvido no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, que podemos perceber forte influência japonesa na produção literária nacional: de forma geral, nota-se a busca pela concisão típica oriental e o flerte por parte dos poetas com a ideia do ideograma – um signo linguístico-imagético que alia sua materialidade a uma grande extensão de significações e possibilidades de interação e interpretação.

Dessa forma, nesse período diversas traduções de haicais foram feitas por Haroldo de Campos (1929 – 2003), Augusto de Campos (nascido em 1931 e ainda atuante) e Paulo Leminski (1944 – 1989), dentre outros; haicais nacionais muito bem-humorados foram criados por Millôr Fernandes (1923 – 2012); a concisão oriental se fez inegável nos poemas-pílula de Oswald de Andrade (1890 – 1954); a ideia de ideograma foi onipresente em toda poesia concretista; e até mesmo a famosa pedra no caminho de Drummond (1902 – 1987) tem um quê zen-budista tanto na temática quanto por fazer uso de repetições à guisa de recurso estilístico, isso citando alguns poucos exemplos.

Se dermos um salto para a nossa literatura contemporânea, em que são recorrentes temas como a busca pela identidade e a evasão de tempo e espaço, notaremos a existência de

um curioso movimento em que escritores brasileiros elaboram histórias situadas fora do país ou escrevem sobre experiências próprias no exterior. Conforme sinaliza a professora Rita Olivieri-Godet, essa tendência é ambivalente, uma vez que representa uma escrita voltada para o outro, mas sem perder de vista temáticas brasileiras:

A produção romanesca brasileira [...] apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. [...] Até mesmo quando a ação do romance está situada em terras estrangeiras, o objetivo primeiro desse olhar cruzado continua sendo as imagens de uma realidade brasileira que se revela através do contato com o Outro, através do olhar do Outro. (OLIVIERI-GODET, 2007, p. 235)

Essa escrita é a tentativa, portanto, de entender a si mesmo, para isso opondo-se ao outro. Nesse tipo de obra, o confronto com a alteridade explora e estende os limites da representação literária:

[O]s elementos da poética da alteridade induzem a uma arqueologia não só de culturas e de povos, mas da linguagem enquanto elemento que constitui o ser. Isso justifica suas estruturas vertiginosas, refazendo percursos circulares, projetando, no universo ficcional, a figura do escritor e sua busca obsessiva da decifração de um enigma. Viagem, portanto, que toma o estrangeiro e sua irreduzível diferença para significar o indizível, conduzindo a narrativa para o limite do irrepresentável. (ibidem, p. 251)

Dentro dessa vertente da poética da alteridade, há obras de temática especificamente japonesa que constituem uma espécie de microrrede “japonista”, como destaca o professor Marcel Vejmelka (2012, pp. 314-415). É o caso dos livros *Nihonjin* (2011), de Oscar Nakasato, vencedor dos prêmios Benvirá e Jabuti de literatura; *29* (2014), livro de haicais de Marcos Messerschmidt; *O sol se põe em São Paulo* (2007), romance de Bernardo Carvalho; *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010), romance de João Paulo Cuenca; e *Rakushisha* (2007), romance de Adriana Lisboa, o qual selecionamos para análise e discussão. Nesses livros, frequentemente temos o *ethos* brasileiro contrastado com um *ethos* oposto, haja vista as culturas em questão serem tão diferentes (vide capítulo 2 deste trabalho). Esse choque cultural é posto de forma a evidenciar os diferentes quadros axiológicos.

Finalizando este comentário inicial, algumas considerações importantes quanto à validação dos textos escolhidos para análise. Uma vez que nosso objetivo é verificar a tensão entre Ocidente e Oriente, em nada atrapalha o fato de termos escolhido um conto japonês do século XX e um romance brasileiro do século XXI. Ainda que sejam gêneros literários e momentos históricos diferentes, a comparação é válida pois abordaremos esses textos a partir

da noção de discurso. Isto é, veremos como texto e contexto, juntos, podem ser reveladores de aspectos culturais e da tensão Oriente *versus* Ocidente.

Também, a ocidentalização é uma característica marcante do povo japonês. Para entendê-la e discuti-la, precisamos voltar às suas origens. O conto, assim, é representativo de preocupações tão atuais quanto o livro de Adriana Lisboa.

Concluindo, a opção pelo uso de uma tradução para o estudo se deve à maior acessibilidade que isso proporciona para um público brasileiro entender e acompanhar a análise apresentada. Uma vez que não ater-nos-emos a aspectos da forma do conto, e sim aos conceitos e à simbologia que ele traz, o não uso do original nada comprometerá.

3.1. A IDENTIDADE JAPONESA NO LIMIAR NO CONTO *SÉTIMA NOITE*, DE NATSUME SOSEKI

Discutamos primeiramente o conto *Sétima Noite* (第七夜 – *Dainanaya*), componente do livro *Sonhos de Dez Noites* (夢十夜 – *Yume Juya*, 1908), do escritor japonês Natsume Soseki (1867–1916). Como base para o presente estudo, lançaremos mão da tradução brasileira do conto feita por Antonio Nojiri (SOSEKI, 1996, pp. 47-51)⁶.

A opção pelo objeto de análise em questão se deve ao ineditismo que seu estudo representa no Ocidente, haja vista tratar-se de um conto pouquíssimo difundido nos vernáculos ocidentais⁷ apesar de ter grande qualidade estética, conforme explicitaremos, e de ser bastante revelador quanto à diferença de pensamento entre orientais, mais especificamente os japoneses, e ocidentais – e por isso mesmo deveras interessante àqueles que se dedicam aos estudos da cultura japonesa em especial quando comparada à cultura ocidental, eurocêntrica.

Sétima Noite, assim como toda outra obra literária, irá refletir e refratar a realidade, como escreve Bakhtin/Volochinov (2009, p. 32), pois trata-se de um produto social que manifesta uma posição ideológica e que, da mesma maneira, insere-se em um determinado contexto histórico, o qual abordamos brevemente na seção anterior e recuperaremos neste momento. No caso do *Sétima Noite*, o contexto é de transição: com a restauração Meiji, em 1868, o Japão, que até então vivia um regime político de caráter feudal, isolado do contato com outras nações, adota um governo democrático liberal e o sistema capitalista, abrindo-se

⁶ Optamos por incluir o conto em português no apêndice ao fim deste trabalho devido à atual dificuldade de se encontrar volumes do *Sonhos de Dez Noites* à venda ou para consulta.

⁷ O mesmo acontece com os outros contos do *Sonhos de Dez Noites* e também, vale lembrar, com inúmeras outras obras literárias japonesas.

para o contato e o comércio com o Ocidente. Nesse momento, em que os japoneses buscam minimizar seu atraso sobretudo nos setores tecnológico e bélico, o país passa a adotar uma postura extremamente receptiva para com tudo que fosse ocidental, buscando incorporar e copiar as culturas estrangeiras, numa ação semelhante à da posterior Antropofagia modernista brasileira.

São vários os escritores de literatura desse período que apoiam a ocidentalização em seus textos, traduzem, principalmente, obras inglesas, francesas e russas, e inclusive escrevem à moda de autores ocidentais famosos. Com o tempo, todavia, surgem outros autores que, contrariamente, passam a questionar até que ponto a ocidentalização desenfreada é válida e não prejudicial à cultura autóctone, defendendo um retorno à tradição japonesa. É justamente essa reflexão, o diálogo entre discursos pró-ocidentalização e discursos pró-manutenção da identidade japonesa, o mote central do conto de Soseki. O assunto será retomado mais adiante, permeado por nossas reflexões.

Como é possível depreender pelo título *Sonhos de Dez Noites*, todos os contos do livro mimetizam uma atmosfera onírica, são sonhos que uma voz que narra contará ao leitor lançando mão de elementos fantásticos à guisa de inconsciente. Em *Sétima Noite*, temos retratada uma cenografia pesadelar, constituída, em partes, pelo próprio enredo – o protagonista, não se sabe se uma figura masculina ou feminina, navega eternamente em uma embarcação sem destino definido e em meio a estranhos, até o momento em que decide se matar, atirando-se ao mar e ficando, porém, suspenso no ar, sem nunca chegar à água; colaboram para a constituição de tal ambiência, também, as escolhas lexicais feitas ao longo do texto, notadamente com relação aos elementos disfóricos empregados na caracterização do navio onde se passa a história, conferindo-lhe um quê fantasmagórico e opressor: “A embarcação expele negra fumaça [...]”, “Terrível é o barulho que faz.”, “[...] o barco vai em sua perseguição com barulho aterrador.”, “[...] vomitando negra fumaça [...]” e “[...] vomitando a mesma fumaça negra [...]”.

Logo de início, temos que

A embarcação expele negra fumaça e avança cortando as ondas, dia e noite sem parar um segundo. Terrível é o barulho que faz. E todavia não se sabe para onde vai. Apenas, do fundo das ondas, surge o sol parecido com tenaz em brasa, o qual, depois de chegar bem em cima do elevado mastro e aí ficar parado algum tempo, sem que se dê conta do tempo requerido, toma a dianteira do grande navio e distancia-se adiante. Indo assim à frente, com ardência atinge por fim as ondas e atufa-se até a profundidade. Sempre que se dá isso, as verdes ondas lá ao longe agitam-se férvidas como que tingidas de um vermelho escuro. Nisso o barco vai em sua perseguição com barulho aterrador. Mas jamais as alcança.

O navio, cujos tripulantes são na maioria estrangeiros (“Companheiros de viagem eram muitos – ao que parece, estrangeiros na maioria.”), segue na direção em que o sol se põe, isto é, está indo do leste para o oeste, porém sem ter uma coordenada específica. O navio, pode-se afirmar, é uma metáfora do Japão em vias de ocidentalização, enquanto a água que o cerca representa as culturas ocidentais: o Japão, após cerca de 250 anos fechado em si mesmo, a partir da restauração Meiji passa a ser inundado por culturas estrangeiras e a nelas embeber-se, mas sem saber exatamente no que essa atitude culminaria, navegando sem rumo naquele novo ambiente que surgia de valorização da cultura europeia.

O próprio sol desempenha, igualmente, outra metáfora do Japão no conto: o país, na língua japonesa, chama-se *Nihon* (日本, literalmente, “origem do sol”) e tem como bandeira um círculo vermelho, representando a estrela solar, sobre um fundo branco, além de ser popularmente conhecido como a “terra do sol nascente”. Assim como o navio fantasmático em relação às águas, presentes até onde a vista alcança (no plano do grotesco, do baixo, do concreto), o sol se perde na imensidão dos céus (no plano do alto, do abstrato), deslocando-se, da mesma maneira, do leste para o oeste, sendo que, diariamente, “[...] do fundo das ondas, surge o sol parecido com tenaz em brasa [...]”, até que, ao chegar a noite, “[...] atinge por fim as ondas e atufa-se até a profundidade [...]”. Em outras palavras, o sol surge dos horizontes e neles desaparece todos os dias. Contudo, da forma como os enunciados estão formulados, a impressão que se tem é a de que, em certos momentos, o sol, em vez de simplesmente aparecer e desaparecer ao longe, fica totalmente submerso nas águas, o que suscita uma imagem interessante e forte do “Sol-Japão” banhando-se na “água-cultura-ocidental”.

No tocante à água do oceano em que navega a embarcação, é importante atentar para as mudanças de cor por que passa ao longo do texto. Inicialmente, as ondas são de cor verde e mudam para vermelho: “[...] as verdes ondas lá ao longe agitam-se férvidas como que tingidas de um vermelho escuro.” Na sequência, a água azul passa a ser azul-violácea (arroxeadada, como se o azul tentasse aos poucos se transformar em vermelho): “[...] a água. Esta era de uma extensão imensa, que parecia de um azul sem fim. Por vezes, tornava-se também violáceo.” Finalmente, temos apenas “[...] negras ondas.”, encerrando o texto: a cor preta, convém ressaltar, no sentido físico, é a ausência de cores. O vermelho é a cor da estrela solar e, igualmente, do sol estilizado na bandeira japonesa, conforme mencionado anteriormente. Metaforicamente, temos, assim, a tentativa de invasão da cultura japonesa, simbolizada, portanto, pelo vermelho, por parte de culturas ocidentais, simbolizadas pelas cores verde e azul: cores essas que tentam se camuflar de vermelho, ou seja, incorporar-se à cultura

japonesa. O preto da cor das ondas ao fim do conto referir-se-ia ao nada, à ausência, à falta de identidade cultural, como desenvolveremos logo mais.

Só em volta do navio em movimento é que sempre expelia escumas branquíssimas. Sentia-me muito solitário. "Em vez de permanecer num navio como este, melhor atirar-me ao mar e morrer de vez" – assim pensei. Companheiros de viagem eram muitos – ao que parece, estrangeiros na maioria. Mas tinham variadas feições. Uma ocasião, quando o céu ficou nublado e o barco balançou, uma mulher, apoiada ao corrimão, chorava sem parar. Reparei que era branco o lenço com que enxugava as lágrimas. Como vestimenta usava roupa de estilo ocidental que parecia ser de saraça. Ao vê-la, me dei conta de que não era eu a única pessoa triste.

Ainda no que tange às cores, é preciso também ressaltar a expressividade do branco, presente nas espumas produzidas pelo movimento do barco ("Só em volta do navio em movimento é que sempre expelia escumas branquíssimas.") e no lenço usado pela mulher que, assim como o narrador-personagem, também está triste dentro do navio ("Reparei que era branco o lenço com que enxugava as lágrimas."). Em ambos os casos, e em contraste com a presença das outras cores, o branco, a outra cor presente na bandeira japonesa além do vermelho, sugere a manutenção da pureza dos costumes nipônicos, que até então não foram, nem nunca serão, de todo eclipsados pela ocidentalização, pois ainda que o barco (Japão) navegue em águas coloridas que se fazem de vermelhas (incorpore estrangeirismos), a espuma branca (aquilo que há de puramente japonês) ainda existirá.

O mesmo vale para a figura dual dessa mulher que chora, simbolicamente, não pelo balanço do barco entendido *ipsis litteris*, mas pela instabilidade japonesa advinda da restauração Meiji. Há aí um acontecimento "físico", material, metaforizando um conflito interno do ser, metafísico. Ela chora, com seu lenço branco, pela perda da personalidade japonesa, perda essa que ela mesma representa: apesar de o puramente japonês ainda se fazer presente em seu interior, fato figurativizado pela saraça, um tecido caracteristicamente japonês, essa mulher já está "infectada" pelo que vem de fora, quer dizer, usa uma roupa feita de saraça, porém de estilo ocidental.

Conforme já discutido no capítulo anterior, é na relação eu *versus* outro que construímos nossa identidade. Assim sendo, é a partir do contato do narrador-personagem com outros tripulantes do navio que teremos o confronto entre os *ethos* ocidental e o oriental, bem como o confronto entre o *ethos* japonês pró-ocidentalização e o *ethos* japonês pró-manutenção da identidade japonesa.

No primeiro diálogo retratado no conto, lemos o seguinte:

Uma feita chamei um tripulante e perguntei:

— Este navio dirige-se ao poente?

Ele mostrou-se perplexo e ficou a me encarar por algum tempo. Em vez de resposta, ao revez: inquiriu.

— Por quê?

— Por parecer que persegue o sol que se põe.

O tripulante riu gostosamente. Depois, foi-se embora em frente.

O “outro” não se mostra cooperativo para com o protagonista, fazendo o contrário do que seria esperado naquele determinado contexto: “Em vez de resposta, ao revez: inquiriu.” Essa passagem ilustra o conceito corrente de Oriente enquanto “alteridade”, imagem inversa do Ocidente, uma vez que tal atitude, avessa às expectativas do narrador-personagem, demonstra que os interlocutores em questão possuem quadros axiológicos opostos.

Em um próximo encontro do narrador-personagem com outro tripulante, ocorre um diálogo em que são citados, primeiro, a Astronomia e, depois, Deus:

Certa noite em que subira ao convés e contemplava sozinho as estrelas, aproximou-se de mim um estrangeiro e perguntou-me se eu entendia de Astronomia. Por não ter o que fazer, pensava até em me matar. Não tinha necessidade de saber de coisas como a Astronomia. Daí que nada respondi. Nisso, esse estrangeiro me falou do sete-estrela que se situa na cabeceira da constelação do Touro. Falou depois que estrelas, mar, tudo foi obra de Deus. Por fim me perguntou se cria em Deus. Calado, fiquei contemplando o céu.

Aqui, há duas observações dignas de nota. Primeiramente, ao fazer comentários com embasamento astronômico, o tripulante está demonstrando o positivismo que impera no pensamento eurocêntrico. Quer dizer, para o ocidental, há que se ter uma explicação científica para tudo, tudo tem de ser embasado pela ciência. Já o narrador-personagem, representante da cultura japonesa, ignora as perguntas de seu interlocutor e apenas contempla o céu, caracterizando assim o *ethos* oriental de misticismo, a crença de que nem tudo é apreensível à razão humana.

Em segundo lugar, chama a atenção também a passagem sobre Deus, a qual, pelo modo como está formulada, parece referir-se ao Deus cristão, de origem ocidental. Isso porque, para os japoneses, o conceito mais próximo àquilo que nós ocidentais temos por divindades seriam os “kami”, conceito que ainda assim é bem distante das nossas referências:

Nos cultos do Shintô, a religião original dos japoneses, a palavra kami serve para designar todos os espíritos divinos, considerados “superiores” à condição humana. Segundo a tradição, eles seriam em número de 88 milhões (número que indica a infinidade). A mitologia do Shintô distingue vários tipos de kami: os que são considerados “celestes” (**amatsu-kami**), como Amaterasu Ômikami, e os que são

qualificados de “terrestres” (**kunitsu-kami**), como por exemplo Ôkuninushi no Mikoto. Também são às vezes consideradas como kami pessoas excepcionais, divinizadas após a morte, como Sugawara no Michizane ou Ôjin Tennô. Por extensão, o título de kami é dado a uma pessoa que é considerada como uma exceção, por seu talento ou por suas obras. Por outro lado, os kami, que normalmente são venerados (não adorados) nos santuários, podem habitar locais naturais, rochas, montanhas, rios etc., e protegem montanhas (**yama no kami**), campos (**ta no kami**) ou estradas (**sae no kami**). Esses “kami terrestres” permanecem então no mundo, ao passo que os “kami celestes” praticamente não tratam de assuntos humanos e permanecem nas “altas planícies do céu” (**takamagahara**). Em geral, os kami de toda ordem são benevolentes, desde que sejam regularmente cultuados. Entretanto, alguns podem ser espíritos vingativos (**goryô**) que precisam ser acalmados (**tatari**) com oferendas e rituais propiciatórios. Todo kami possui, de fato, uma “força ativa” (**tama**) que se decompõe em **aramitama**, ou aspecto brutal, e em **nigimitama**, ou aspecto benevolente. A partir do século VIII e com o aparecimento das seitas budistas esotéricas do Tendai e do Shingon, surgiu a tendência de se associar as divindades budistas (**hotoke**) aos kami, por se considerar que estes últimos eram “encarnações provisórias” das divindades budistas (**gongen**) ou por serem vistos como guardiões da lei budista [...]. Apesar disso, a maior parte dos kami conserva uma característica local pronunciada, o que faz com que as crenças do Shintô não possam ser exportadas. (FRÉDÉRIC, 2008, p. 585)

A menção a Deus no conto diria respeito, portanto, à disseminação da fé cristã no Japão, onde até então conviviam apenas o xintoísmo, de origem autóctone, e o budismo, de origem chinesa⁸. Trata-se da ocidentalização presente também no campo religioso.

Logo em seguida a essa passagem, o protagonista narra um episódio em que encontra uma moça tocando piano e um homem cantando. “Entretanto ambos não pareciam nem um pouco preocupados com nada além deles próprios.” Mais uma vez, temos aí o diálogo entre a cultura ocidental, marcadamente individualista, e a cultura japonesa, em que o coletivo tem primazia sobre o individual.

Ao longo de toda a narrativa, o narrador-personagem adota um posicionamento ideológico, um *ethos*, em favor do resgate da tradição japonesa e sente-se um estrangeiro em sua própria embarcação-nação, em que o discurso predominante é, em oposição, aquele em defesa dos estrangeirismos. Ambas essas vozes, em constante diálogo, são superpostas de forma igual. Não temos, no conto, uma voz que adquira mais ou menos importância ou poder, não há resposta para qual dos posicionamentos seria o mais benéfico para o novo momento do país.

⁸ É fato sabido que no século XVI os portugueses chegaram ao Japão e tentaram colonizá-lo. Contudo, lá encontraram uma civilização já bem estabelecida para se deixar dominar. Por conseguinte, a tentativa de espalhar a fé católica naquela nação falhou – os japoneses convertidos chegaram mesmo a ser perseguidos.

"Do sol que vai ao oeste, o destino seria o leste? É verdade isso? Do sol que nasce no leste, a morada é o oeste? Isso também é verdade? Sobre as ondas a nossa vida de navegantes. Deixem, deixem o barco navegar!"

A arena de embate que se instaura entre os diferentes discursos reproduzidos no texto, embate esse que está evidente sobretudo no parágrafo reproduzido acima, leva o protagonista ao limiar, ao momento máximo de crise, em que ele, sentindo-se só, infeliz e em um aporismo, tomará a decisão crucial de suicidar-se.

Se a água, como já discutido, metaforiza as culturas ocidentais, atirar-se diretamente nelas pode ser entendido como o desejo de sacrificar o lado oriental e ocidentalizar-se por completo, render-se, para dar cabo à angústia. Sugestivamente, a personagem suicida-se de noite, quando não havia ninguém por perto e quando as águas abaixo do navio assumem uma cor escura: ao atirar-se do convés, fica como que suspenso no nada, perdido na escuridão e totalmente só, em uma queda infinita. A personagem se arrepende de sua decisão, mas seu destino já é inevitável. Continua suspensa, pois a imersão total em outras culturas é impossível. O protagonista passou a ser um eterno estrangeiro, agora sem sua própria cultura, na medida em que abandonou o navio, ou seja, seu país, e também está impossibilitado, enquanto humano, de assimilar completamente outras culturas, isto é, ficar imerso nas águas.

Da mesma forma que a personagem termina suspensa no ar, sempre caindo, o navio nunca chega a seu destino, permanece indefinidamente a navegar. Que destino terá o Japão em um contexto de abertura política, econômica e cultural? Ocidentalizar-se? Como conseguir conciliar tradição e influências outras? Até que ponto é possível manter-se fiel ao que é autóctone em um contexto moderno e em vias de globalização? Essas questões, suscitadas pelo texto, também ficam, igualmente, “em suspenso”, em aberto. É essa a paratopia do autor. Essas mesmas indagações são ainda hoje polêmicas e emblemáticas da sociedade japonesa.

3.2. LITERATURA BRASILEIRA À MODA JAPONESA – *RAKUSHISHA*, DE ADRIANA LISBOA

O segundo texto literário que analisaremos será o romance *Rakushisha* (2007), da escritora brasileira Adriana Lisboa (nascida em 1970). A partir da análise da composição da cenografia do romance, discutiremos como se dá a formação dos *ethé* das duas personagens principais do romance: Celina, uma brasileira orientalizada que parte para o Japão em busca

de si própria, e Haruki, um brasileiro descendente de japoneses que durante a maior parte da vida ignora seu lado oriental e decide ir ao Japão em busca de suas raízes culturais⁹.

Ao começar a leitura do romance *Rakushisha*, o que chamará a atenção do leitor ocidental logo de partida é o próprio título do livro, cujo sabor japonês, algo incomum em nossa tradição literária brasileira, a princípio provoca um estranhamento e evoca o exotismo que o Oriente há séculos desperta em nosso imaginário. *Rakushisha*, a Cabana dos caquis caídos, foi onde o poeta japonês Matsuo Bashō escreveu, em 1691, o *Diário de Saga* (*Saga Nikki*), um diário de viagem que influenciará grandemente a composição estética, espiritual e conceitual da narrativa de Lisboa, e ao longo da qual o diário é inclusive reproduzido em tradução para o português. O título evidencia, então, essa intertextualidade com o livro do autor japonês e também já prenuncia o tom nipônico apresentado pelo texto.

Bashō, um dos maiores nomes de sua época, foi quem imortalizou na literatura universal o haikai, forma poética breve – composta por apenas 17 sílabas divididas em três versos de 5-7-5 sílabas – que retrata um instante normalmente prosaico no qual o poeta sentiu a poesia brotar. O haikai tem por características marcantes fazer referência a alguma das quatro estações do ano e “[...] sugerir uma ideia, um fato, uma impressão fugidia [...]” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 367). Intimamente ligado à filosofia zen-budista, é fruto da prática, da vivência, e não do conhecimento teórico. O poeta elevou esse tipo de poema ao estatuto de arte e, mais do que isso, ao estatuto de um *dô*, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo, vinculando a prática da poesia ao cultivo do caráter e do espírito. E foi o que Bashō fez: viveu a poesia com total desapego pelo mundo material. Ele escreveu, dentre outras coisas, diários de viagem, em que registrava, mesclando prosa e verso, suas constantes andanças e a poesia que sentia no dia-a-dia. Na tradição japonesa, vale ressaltar, o diário, *nikki*, é um gênero literário maior, dos mais importantes. No Ocidente, em contrapartida, a publicação de diários de escritores sempre foi pouco valorizada e tais obras até hoje recebem pequena atenção.

Todo o livro de Lisboa é como uma bela evocação contemporânea de Bashō que carrega em si, também, marcas de brasilidade, como o metrô lotado do Rio de Janeiro, as praias, o modo informal de ser de Haruki e citações ao futebol.

Em *Rakushisha*, temos três vozes que narram a história de forma complementar e harmoniosa. Uma delas é a da personagem Celina que, inspirada pela leitura do *Diário de Saga*, escreve seu próprio diário à moda de Bashō, seu próprio *nikki*, contando em primeira

⁹ Disponibilizamos nos anexos um excerto representativo da construção dos *ethé* das duas personagens.

pessoa sobre si mesma, seu passado, seus sentimentos, sua percepção das coisas que a cercam, suas andanças por Kyoto. Outra voz é a do próprio poeta japonês, igualmente em primeira pessoa: as páginas do diário supracitado vão sendo reproduzidas aos poucos e influenciando as ações, os modos de ser e os pensamentos das personagens (sobretudo de Celina). Quer dizer, os escritos de Bashō, conforme aparecem, sugerem de maneira bastante sutil os próprios acontecimentos do romance, servindo de pano de fundo. Por fim, há também a voz de um narrador onisciente em terceira pessoa, que conta ao leitor sobre os passados de Haruki e Celina no Brasil, os pensamentos dessas personagens e a viagem que fazem pelo Japão – há uma ênfase desse narrador sobretudo quanto ao passado de Celina com seu ex-marido, Marco, e a filha do casal falecida em um acidente de carro, Alice.

Para a escrita de sua narrativa, a autora segue de perto certos princípios estéticos da literatura clássica japonesa, como o *wabi*, que vem a ser a solidão resignada e a tranquilidade na simplicidade; o *sabi*, princípio similar ao *wabi* e que valoriza a beleza das coisas naturais, a desolação, a sobriedade, a tristeza apaziguada e a essência das coisas em detrimento de sua aparência – nos textos literários clássicos japoneses, faz-se presente a tentativa de sugerir a beleza em vez de simplesmente revelá-la; o *karumi*, combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil; e o *yūgen*, profundidade, “conceito estético que visa dar às coisas uma aparência de mistério, elegância, charme e tristeza contida.” (FRÉDÉRIC, 2008, p. 1290)

Igualmente, *Rakushisha* contém elementos da filosofia zen-budista, como a crença de que os seres vivos são vítimas da dor – e de fato há uma delicada tristeza que perpassa toda a narrativa –, a visão de que o mundo é ilusão e sofrimento e a valorização da prática e da vivência. O objetivo dos budistas é, assim sendo, superar, em vida, a dor e o sofrimento da existência, justamente o que Celina e Haruki buscam realizar ao longo da trama. Seguindo esses princípios de estética e filosofia, Adriana Lisboa alcança uma prosa poética e concisa de alto nível que simula ser japonesa e é representativa das trocas interculturais contemporâneas advindas do fenômeno da globalização, uma vez que tais trocas propiciam, por exemplo, a uma brasileira se apropriar de uma cultura tão distante da sua no espaço e na natureza simbólica e nela colocar sua marca.

“Apropriar-se”, pois a autora não irá simplesmente seguir a estética japonesa, conforme já sinalizamos. Ela irá, isso sim, misturá-la a outros conceitos estéticos bastante explorados na literatura pós-moderna ocidental e, assim, teremos a tradição dialogando com a contemporaneidade. O Japão dos templos e dos costumes seculares convivendo com o Japão *pop* das Hello Kitties e tecnológico dos celulares, tal como é descrito no próprio romance. Vejamos como essa contemporaneidade do texto se dá.

Conforme já explicitado, são três as vozes que narram a história. A atualidade do estilo de escrita de *Rakushisha* está, primeiramente, nessa alternância de foco narrativo, técnica explorada muito mais nos dias de hoje do que nos séculos XIX e anteriores.

Em segundo lugar, é importante salientar a predominância sugestiva do emprego do discurso indireto livre tanto na voz do narrador onisciente quanto na de Celina – as falas e pensamentos de todas as personagens nunca são exteriorizados; antes, chegam ao leitor sempre por intermédio do narrador. Tal estratégia ajuda, em conjunção com o próprio mote da obra, a provocar um efeito de sentido de que a narrativa está sempre a meio caminho entre a subjetividade e a objetividade.

A contemporaneidade reside também na não linearidade narrativa:

Este é o desafio. No assento de um trem-bala entre Kyoto e Tóquio. Deve haver como me perder, de algum modo. Deve haver como me perder para encontrar aquele lugar no mundo que nunca foi pisado antes, um território realmente virgem. Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais. Reduzir-se à mochila que vai às costas e a umas poucas mudas de roupa. Reduzir-se, ou agigantar-se, a uma ausência de casa própria e cidadania, esfacelar o papel pega-mosca do cotidiano e fazer dele mesmo, cotidiano, uma aventura infinitamente deslocável. Descolável. Desgrudá-lo do chão. Levantar os pés para caminhar, estudar a bússola e o mapa, mas randomizar todos os gestos. *Traçar uma reta, menor caminho entre dois pontos, e picotá-la com a tesoura, apagar trechos com a borracha, dissimular outros com o esfuminho, despistá-la em curvas.* De tal modo a esquecer que um dia chegou a ser uma reta, dotada de ponto final. De objetivo. Desobjetivar-se. Esse, o território realmente virgem – o único. Assumir como um sentido a falta de sentido da vida. Em todos os sentidos. (LISBOA, 2007, pp. 53-54, grifo nosso)

Assim como a viagem deve ser feita de desvios e não ter ponto final, a própria narrativa do romance, com exceção do diário de Bashō, que é apresentado ao leitor na ordem original, porém em partes, é “picotada com a tesoura”, na medida em que é composta fora de ordem cronológica e por divisões e subdivisões curtas – há nomes de personagens e datas à guisa de capítulos, e espaços em branco indicando quebras de raciocínio e de foco narrativo dentro de cada “capítulo”. Sinuoso, o romance é feito de recortes de instantes de vida de Haruki e Celina, recortes esses que são “costurados” juntos, tal qual as bolsas que Celina faz para vender, cujo pano é cortado, costurado e bordado antes de dar forma ao produto final.

Outra técnica relativamente atual no Ocidente e bastante expressiva na escritura do romance é a da repetição. Certas ideias, concepções e estruturas frasais vão sendo reiteradas ao longo da história. Os assuntos vão e vêm, conferindo ao texto uma progressão cíclica. Por exemplo, as frases “A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço.”, reveladoras do modo de pensar e ser de Haruki e Celina e cuja ideia é

o ponto fulcral do romance, repetem-se com frequência. No Oriente, repetições vêm sendo usadas como recurso poético há séculos. No Ocidente, a repetição começa a aparecer na poesia moderna, seguindo o princípio de que a redundância pode gerar informação estética.

As reiteraões do texto (a ideia do cíclico, por conseguinte), em conjunto com certa insistência em se especificar a estação do ano em que determinada passagem da trama está acontecendo, abrem também possibilidade para uma outra interpretação, que aponta para a presença, no texto, de mais referências ao *ethos* oriental, dessa vez quanto ao modo japonês de sentir o tempo. Uma vez que no Japão é possível perceber com clareza a troca das estações do ano, os japoneses desenvolveram um modo de interpretar o tempo cotidiano como sendo rotativo: ele move-se em ciclos, dividido nas quatro estações (KATO, 2012, pp. 50-51). Esse interesse japonês nas estações do ano é responsável pela inspiração de inúmeros poemas e é bastante perceptível nos haicais, como já mencionamos.

Ainda com relação aos haicais e à literatura japonesa, é importante ter em mente que a tradição oriental não interpreta textos buscando por camadas de significação, como o fazem os ocidentais. Para um japonês, por exemplo, uma boa obra literária é a que, após ser lida ou ouvida (quando for o caso), permite a reflexão sobre o significado profundo de suas palavras (BARTHES, 2007, pp. 96-100). Em *Rakushisha*, há uma passagem bastante significativa quanto a isso:

Já não se lembrava exatamente do haikai de Bashō que havia encontrado ali dentro. Sabia apenas que falava de neve sobre neve.

[...]

Não havia modo de aferir com mais justeza a imagem da neve sobre a neve se não com aquelas palavras. Yuki to yuki. Neve e neve. Dizer menos seria pouco. Dizer outra coisa seria acessório. Como acessório era tudo o que Haruki pudesse pensar sobre aquele poema. Bastava deixá-lo ficar, deixá-lo cair como neve sobre neve no fundo imaginativo de seus olhos. Ouvir seu silêncio algodoado e branco. Neve sobre neve no quarto em estilo japonês do ryokan em Asakusa, Tóquio. (LISBOA, 2007, p. 99)

O haikai, talvez o símbolo mais emblemático desse não à interpretação fortemente guiada pelo raciocínio lógico, tem, nas palavras de Roland Barthes, “[...] a pureza, a esfericidade e o vazio de uma nota musical [...]” (2007, p. 100). O haikai “[...] não quer dizer nada [...]”. (ibidem, p. 91)

Há outro momento da prosa de Adriana Lisboa em que também há a referência ao gosto japonês pelos signos vazios de significado:

Agilmente [a vendedora] pegou uma folha de papel de presente e começou a dobrar, vincar, torcer, de um modo que para Haruki era quase hipnótico. [...] Ela parecia estar empenhada numa demonstração de origami. Haruki se perguntava o que sairia dali. Uma estrela. Uma cigarra. Um capacete de samurai. Quando o número de dobras e vincos do papel se mostrou suficiente à moça de mãos magras, ela pegou o livro e o acomodou sobre ele, meio de banda. Então continuou com as dobraduras [...] (LISBOA, 2007, pp. 98-99)

O embrulho excessivamente benfeito é um hábito nipônico. E ele sempre será sofisticado, mesmo que dentro haja algo extremamente trivial:

[...] o invólucro, em si, é consagrado como coisa preciosa, embora gratuita; o pacote é um pensamento [...] Entretanto, em virtude de sua própria perfeição, esse invólucro muitas vezes repetido (nunca acabamos de desfazer o pacote) faz recuar a descoberta do objeto que contém – e que é frequentemente insignificante, pois é precisamente uma especialidade do pacote japonês que a futilidade da coisa seja desproporcionada ao luxo do invólucro: [...] o que os japoneses transportam, com uma energia formigante, são afinal signos vazios. (BARTHES, 2007, pp. 60-62)

Em *Rakushisha*, é retratado não só o desenvolvimento pessoal interior de Celina e Haruki e a maneira como vão se apropriando daquela cultura que lhes é exótica. O romance trata também de temas bastante atuais decorrentes da globalização.

A problemática dos deslocamentos, tão discutida pelos Estudos Culturais, permeia toda a narrativa, que se passa em grande parte no Japão. O choque cultural de se estar fora da própria pátria fica evidente nas descrições feitas daquele país e de seu povo. Tanto Celina quanto Haruki sentem que não pertencem àquele lugar, nem nunca irão pertencer (serão para sempre o estrangeiro, o outro), mas de toda forma gostam de poder estar ali: “Não pertenço a este lugar.” (LISBOA, 2007, p. 9), “O que é que eu sei sobre os japoneses? O que eu conseguiria chegar a saber, mesmo que fizesse de Kyoto efetivamente o meu lar, e ficasse aqui por um punhado de anos ou décadas?” (ibidem, p. 58), e “Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala.” (ibidem, p. 89), diz Celina.

Alguém que não entende e não fala. Língua é pertencimento. “Meu país foi ficando muito longe. Minha língua. [...] Fim das lusofonias nas proximidades.” (ibidem, p. 42), escreve Celina em seu *nikki* sobre a viagem de avião. Às duas personagens, que não têm domínio da língua japonesa, é imposta uma barreira linguística. Ambas ficam isoladas das outras pessoas, como que numa espécie de bolha. E mesmo que tenham viajado juntos, Haruki vai a Kyoto e Celina não o acompanha. Cada qual fica em sua bolha individual. Estão sempre, e ao mesmo tempo, perto e longe um do outro. “Nada é tão agradável quanto a

solidão.”, escreve Bashō (ibidem, p. 69). Os dois têm necessidade de solidão para que possam resolver seus conflitos internos – Celina precisa reencontrar-se, redescobrir a vida após o trauma de perder a filha, e Haruki busca a reconexão com a cultura de seus pais e avós, suas raízes.

A ideia da viagem ao Japão surge com o convite de uma editora para que Haruki ilustre a tradução brasileira do *Diário de Saga*. Como sua ligação com a cultura japonesa é quase inexistente, ele precisa de um aprendizado específico. Conforme lemos ao fim de *Rakushisha*, “A menos que realmente se vá ao lugar, / mesmo os antigos não conseguem criar poemas autênticos.”, diz o livro que a personagem ilustrará (ibidem, p.123). Assim, os rumos da vida levarão Haruki e Celina para longe de suas raízes – fenômeno conhecido como *roots vs routes*, ou *raízes vs rumos*, em tradução livre. E é essa a realidade de tantas pessoas de carne e osso. “A vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço.”

É apropriado que o romance de Adriana Lisboa retrate o Japão (o Oriente, de maneira mais abrangente) como sendo simultaneamente oposto e igual ao Brasil (Ocidente), fazendo-o, inclusive, de forma explícita: “Vejo perto de mim as sandálias zori que comprei para Alice. A televisão está ligada e os anúncios em japonês são totalmente estranhos e totalmente familiares.” (ibidem, p. 89). Assim como uma imagem refletida no espelho é complementar àquilo que está sendo refletido, as oposições de *ethé* acabam justamente por aproximar Leste e Oeste – os opostos acabam sempre por complementar-se, pois definem-se e delimitam-se mutuamente.

Os *ethé* das personagens principais também são construídos como sendo complementarmente opostos. Haruki é de família japonesa, mas nunca desenvolveu interesse na língua ou tradição nipônicas até receber a proposta para ilustrar Bashō. Quando vai sugestivamente ao Consulado Geral do Japão requisitar seu visto, o que pode ser interpretado como um pedido pela aceitação daquele outro povo, ele por pouco não chega atrasado: “[...] entrou esbaforido no elevador, suas roupas estavam desalinhadas e seu cabelo uma bagunça, e seu rosto brilhante de suor.” (ibidem, p. 14). Contrastando com essa descrição, o funcionário que o atende “[...] usava um terno azul-marinho absolutamente impecável. Cumprimentou Haruki em japonês e Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia a língua.” (ibidem, p. 14). O mesmo funcionário, então, diz a Haruki em português e em voz baixa e pausada, insinuando decepção, para preencher o formulário de requisição. Haruki é totalmente brasileiro, antitético ao funcionário do Consulado (à cultura japonesa), não tem nada de japonês a não ser a aparência e o nome:

Haruki se sentia um corpo estranho. Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas que pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado. (ibidem, p. 14)

Ilustrador de profissão, os desenhos que produz também são reveladores de sua brasilidade e da inicial falta de laços culturais com o Japão:

Em seu arsenal de metáforas visuais, Haruki pensava um Brasil de jabuticaba e jaracatiá, babaçu, ingá-cipó e curiola, jatobás imensos, bichos, rostos, rendas, cores, poluição industrial, cestos de capim dourado, crianças de barriga inchada, carrancas do Velho Chico, bolas de meia, lajes e pipa, água de rio, mulas-sem-cabeça, água de mangue, palafitas, água de mar, queimadas, bois da cara preta, pampas, extração ilegal de madeira, bosques chamados solidão.

[...]

Ótima ideia! [Ilustrar o diário de Bashō] Não era para ele, Haruki. Era para alguém com maior conhecimento de causa. Alguém que colocasse uma cerejeira florida no lugar do jatobá. Um samuraizinho no lugar do menino descalço. (ibidem, pp. 34-35)

O sobrenome de Haruki, Ishikawa, é composto pelos ideogramas de “pedra” e “rio” (ibidem, p. 33), o que aponta para essa tensão cultural vivida pela personagem, uma vez que a pedra parece sugerir a firmeza, correção e formalidade orientais, enquanto o rio (água) evoca o sentimento, a mutabilidade e a informalidade brasileiros.

À medida que viaja pelo Japão, Haruki vai finalmente se apropriando daquela outra cultura. Seu grande objetivo é

Ir colhendo pelo caminho as imagens com os olhos, sua melhor câmera fotográfica (mas tinha uma outra, pelo sim, pelo não). Ir deixando que a terra de Bashō fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhasse em seus pulmões, ficasse impressa em suas digitas, ondulasse em chá verde sobre sua língua (mesmo que acompanhada de donuts), tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares. (ibidem, p. 51)

Ao fim do romance, ele sente ter sido bem-sucedido e estar reconectado às suas origens. O Japão agora lhe é uma paisagem familiar: “A paisagem já parece familiar. O trem de regresso a Kyoto, o trem-bala que partiu de Tóquio. Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali.” (ibidem, p. 121)

Essa reconexão só acontece porque Yukiko, a tradutora que está vertendo para o português o *Diário de Saga* dentro do romance, sugere à editora o nome de Haruki para ilustrar a edição. “Traduzir” vem do latim *traducere*, que significa “[...] conduzir ou fazer passar de um lado para outro.” (CAMPOS, 2004, p. 7). A tradução é, portanto, como uma

ponte que serve a conectar duas línguas e culturas. A tradutora, assim, fará uma ponte entre Haruki e a cultura japonesa.

Não por acaso, Haruki e Yukiko, a tradutora – sempre identificada com essa alcunha, sinalizando o distanciamento que há entre os dois –, já tiveram um relacionamento amoroso secreto, o qual marcou grandemente a vida do ilustrador. A tradutora é comparada por Haruki a um fio de teia de aranha, “[...] pequena demais para o olho humano ou grande demais para o olho humano, como uma supernova ou um deus.” (ibidem, p. 112), pois Yukiko escapa-lhe como a teia aos olhos e prende-lhe a um amor possivelmente inalcançável, assim como a teia prende uma caça. Por motivos que nunca são explicitados, Yukiko casa-se com outro, mas Haruki nunca deixa de pensar nela e nos momentos que passaram juntos – igualmente, nada é dito sobre Yukiko ainda amar Haruki ou não.

O convite para que o ex-amante ilustre sua tradução talvez seja uma tentativa de reaproximação, ou a oportunidade para que os dois, já que nunca poderão ficar juntos em matrimônio, ao menos tenham seus nomes casados na capa do diário publicado, um rebento intelectual conjunto, pois como escreve o poeta Paulo Leminski, há uma relação íntima entre o texto de um haikai e a ilustração que frequentemente o constitui:

Não se pode falar do haikai sem falar em *hai-ga*: grande número dos melhores haikais dos grandes haikaisistas (*haiku-jin*, em japonês) são apenas a parcela verbal de um *hai-ga* (ou *zen-ga*), misto de desenho e texto-haikai [...]

O *hai-ga* é uma unidade intersemiótica, de natureza verbi-voco-visual (palavra-som-imagem, num só gesto).

A prática do ideograma chinês com que, parcialmente, se escreve o japonês, sendo o ideograma (em japonês, *kanji*, de *kan*, China, e *ji*, letra), em boa medida, uma pictografia estilizada (desenho da coisa), faz de todo japonês que saiba escrever um desenhista. (2013, p. 108)

Sendo de Yukiko a tradução do livro que tão fortemente influenciará a vida das duas personagens principais da narrativa, a tradutora faz-se grandemente influente e presente na trama, ainda que só apareça de fato no pensamento de Haruki e Celina.

Se Haruki é ocidentalizado, Celina é orientalizada em seu modo de ser e pensar, características que são ressaltadas quando ela viaja ao Japão e começa sua leitura de Bashō. Quando diz algo sobre o Japão, é sempre para exaltar o que o país tem de melhor, passando a impressão de aquele ser um local perfeito para se viver. Ela dá a Haruki a impressão de ser volátil (LISBOA, 2007, p. 18), o que é bastante apropriado, uma vez que desde a morte da filha ela está sempre em movimento, “reaprendendo a andar”, como diz. O próprio nome

Celina, derivado de “céu”, sugere essa volatilidade, o desapego ao que é material e mundano. Ela escreve em seu diário a respeito do modo como se sente:

Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rã dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada e as evocações de Sei Shōnagon e de Bashō, séculos depois. (ibidem, p. 89)

Tanto Bashō quanto Shōnagon deixaram um legado literário importante em diários que contavam sobre seu dia-a-dia e as pessoas a seu redor, e em que são notáveis as epifanias que surgem do cotidiano e o amor ao pequeno, corriqueiro e aparentemente insignificante. Justamente o que Celina também fará com seu *nikki* e, conforme nos conta a voz do narrador, Haruki vivenciará.

Retomando o tópico das bolsas criadas por Celina, pode-se interpretar que elas são metaforicamente haicais que Celina faz, produtos do instante e da vivência da personagem:

Os bordados nas bolsas que fazia eram sempre mais ou menos irregulares. Como as próprias bolsas, que também nunca se repetiam. Era de propósito que Celina comprava sempre pouca quantidade de um mesmo tecido. *As bolsas se faziam quando se faziam. Instantaneamente: no instante.* Não havia planos para elas ou para coisa alguma, não podia haver, Celina não cairia nesse conto do vigário. (ibidem, p. 27, grifo nosso)

Quando faz suas bolsas, Celina pode ter em mente um instante presente, como quando Haruki a convida para ir ao Japão e ela pensa, costurando tecidos que lhe evocam o Japão, se deve ou não aceitar a proposta, se Haruki falava a sério ou se aquilo teria sido só algo de momento; e além de viver o tempo presente, Celina pode, nesse momento de confecção, também recordar seu passado, mas um passado que, em vez de simplesmente ficar para trás, ela revive e integra a seu presente: “Consegui também trazer de volta, com agulha e linha, a casa onde nasceu e que foi levada pela grande cheia daquele mês de junho do seu nascimento.” (ibidem, p. 21)

Para Celina, é o presente que interessa, e portanto ela vive apenas o “agora”. O futuro inexistente e o passado é móvel:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (ibidem, p. 20)

Essa posição com relação ao tempo é reveladora de um pensamento puramente japonês com relação à vivência plena apenas do “aqui” e do “agora”. Nas palavras do professor e estudioso japonês Shuichi Kato,

Em todos os níveis da sociedade japonesa, há uma forte tendência de se viver o presente, deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro à direção do vento. O sentido dos acontecimentos do presente se define por si mesmo, independentemente da relação entre a história passada e a finalidade futura. (2012, p. 16)

Essa maneira de encarar o tempo convive com a outra de que tratamos anteriormente, a do tempo cíclico que surge baseada na observação das quatro estações do ano, as quais sempre se repetem.

Outro elemento que no romance adquire dimensão importante é a relação sexual. E quase sempre em que tal assunto é trazido à tona, é trazido por Celina, seja relembrando seu relacionamento passado com Marco ou imaginando se ela e Haruki deveriam ter algo a mais do que uma amizade. No caso, pensar em sexo não é por simples busca de prazer. Se fosse, Celina teria se relacionado com Haruki. Para ela, sexo simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. Coisas que ela sentia ter quando estava com Marco e perdeu após a morte da filha, após abandonar Marco.

Quando Celina relembra a ocasião em que perguntou a Marco o que ele faria se aquela fosse a última noite que passariam juntos, e na tarde seguinte ele prende os braços e pernas dela e os dois se deitam juntos (LISBOA, 2007, pp. 48-50), o que se pode entender é que se ela fosse deixá-lo e ele nada pudesse fazer a respeito, a última coisa que Marco faria seria prendê-la a ele para sempre, o que de fato acontece. Os momentos felizes que Celina passou ao lado de Marco e Alice são-lhe tão caros que pensar a respeito após tudo o que aconteceu provoca-lhe rancor. Ao pensar em sexo e tentar purificar-se, por exemplo, com um incenso que compra em Kyoto (ibidem, p. 41), ela tenta recobrar sua unicidade, reparar a fratura interna que resultou das grandes perdas.

O reencontro de Celina consigo mesma e com a vida acontece próximo à Rakushisha real, onde Bashō escreveu o diário que tanto a influenciou. A caligrafia de um poema de amor que a senhora da loja de artesanato dá a Celina proporciona-lhe a epifania, a revelação de que precisava. Celina encontra a paz interior no dia que seria aniversário de Alice. E quando isso acontece, ela finalmente consegue chorar, após muito tempo – pouco tempo depois, começa também a chover em Kyoto.

A imagem da chuva se faz presente ao longo de todo o romance, representando a dor, a tristeza e também a regeneração das personagens principais: a chuva é um símbolo frequentemente empregado na tradição literária para indicar o processo de revivificação (CHEVALIER, 2009, pp. 235-237). Se no começo da narrativa só chovia, refletindo a dor de Celina e Haruki por relacionamentos amorosos fracassados e perdas, no meio do romance cria-se uma expectativa por uma chuva que demora a vir só para que, ao fim da trama, quando ambas as personagens alcançam seus objetivos mais essenciais, a imagem da chuva apareça com ainda mais força. E não só a chuva concreta, mas também a metafórica, do choro de Celina. Antecipando essas transformações interiores, temos o silêncio de Celina, que apesar de aprender algumas poucas palavras em japonês, enquanto está no Japão vive sempre numa espécie de bolha. Esse silêncio é um prelúdio ao grande acontecimento:

Era curioso passar tantos dias sem falar praticamente nada. Sem trocar palavras com o resto do mundo, além de fugazes pedidos de balcões, de cumprimentos desajeitados e breves, de agradecimentos lacônicos. *Sua voz parecia um casulo de borboleta dentro da garganta, operando alguma espécie de transformação interna.* Sua voz parecia se equilibrar com fragilidade sobre aquela categoria delicada – o mínimo indispensável. (ibidem, p. 114, grifo nosso)

Mukai Kyorai tinha uma cabana em cujo jardim havia cerca de 40 pés de caqui. Kyorai acertou a venda dos frutos, e um dia antes da colheita, uma tempestade destruiu a plantação. A partir de então, a cabana foi chamada por ele de Rakushisha, ou Cabana dos caquis caídos. E foi ali onde Bashō escreveu o diário que fez com que Haruki fosse ao Japão com Celina, país em que ambos crescerão espiritualmente. Celina e Haruki, que assim como Kyorai tiveram suas perdas, “residem” cada qual em uma espécie de Rakushisha simbólica e interior, mas sempre com a esperança de que tudo se ajeitará, conforme já prenuncia o haicai de Leminski que abre o romance: “Amar é um elo / entre o azul / e o amarelo” (ibidem, p. 7). Pois se azul e amarelo parecem sugerir a união entre pessoas diferentes, da mistura dos dois resulta o verde, cor que significaria a esperança na vida e no que ela tem a oferecer apesar das adversidades, dos amores frustrados, das perdas irreparáveis.

Ainda que o objetivo do romance de Adriana Lisboa seja tratar dessa dimensão introspectiva das personagens, o que faz com êxito e maestria, o leitor não consegue evitar de se decepcionar por a história terminar sem que seja dito se Celina reatou com Marco, se Haruki conseguiu ficar com Yukiko, ou mesmo se Haruki e Celina terminaram juntos. Assim como algumas tantas obras japonesas, a história termina em aberto. Porque afinal, como a própria Celina escreve, “Quando eu chegasse ao fim, alguma coisa poderia se perder.”

(ibidem, p. 68). O que vale na viagem é a viagem em si, o processo, não o fim. E assim, propositadamente a autora deixa de revelar o desfecho amoroso para não tirar de foco a questão maior, que é a da conquista do equilíbrio interior.

Rakushisha, assim como as personagens que integram a história e o próprio romance em termos formais – que mistura técnicas tradicionais orientais e técnicas contemporâneas –, é representativo da miscigenação característica do Brasil. Somos um cadinho de povos, temos diversas raízes culturais. Com tantos japoneses em terras brasileiras há mais de um século, a cultura deles também já passou a ser nossa. O Outro se mistura ao Eu, por assim dizer, assim como também acontece no Japão desde a restauração Meiji.

CONCLUSÃO

Lançando mão de teorias da Análise do Discurso, as quais expusemos no primeiro capítulo, conciliamos Linguística e Literatura em um trabalho de investigação cultural no qual verificou-se em que medida a linguagem humana influencia a cognição e provoca o surgimento de quadros axiológicos opostos quando comparados Ocidente e Oriente, mais especificamente Brasil e Japão. Ou melhor, quadros axiológicos opostos, sim, porém concomitantemente familiares: justamente por serem tão diferentes os modos de interpretar o mundo e agir sobre ele, Ocidente e Oriente acabam por definir e delimitar um o outro. Assim, os *ethé* de cada hemisfério complementam-se e aproximam-se – tal qual um reflexo de espelho. Defino-me sempre em relação ao outro, “sei que sou isto por não ser aquilo outro”.

Focando quase que exclusivamente Brasil e Japão à guisa de “culturas-amostragem” de cada hemisfério, confirmamos nossa hipótese inicial de que Ocidente e Oriente representam quadros axiológicos opostos em relação um ao outro e discutimos peculiaridades das línguas japonesa e portuguesa do nível morfológico ao sintático, debatemos como cada idioma parece influenciar e ser influenciado pela cognição de seus falantes nativos e, igualmente, salientamos de que maneira diferenças ideológicas, culturais e linguísticas são resultado – e resultantes – de diferenças na relação eu *versus* outro.

A fim de ilustrar na prática como acontece a relação *ethos versus* linguagem, tomamos como exemplos duas obras literárias (afinal a literatura é a arte cuja matéria-prima é a palavra): uma obra de boa qualidade estética elaborada por um escritor japonês e outra igualmente rica escrita por uma autora brasileira.

Durante a análise do conto japonês, vimos de que maneira age o povo japonês diante de um cenário mundial de globalização como o atual. No texto, temos um navio, que representa o próprio Japão, navegando sem rumo em águas que simbolizam as culturas estrangeiras. O embate entre os discursos pró-ocidentalização e antiocidentalização é até mesmo explicitado na arena que temos ali instaurada. É esse o dilema que o país vive até hoje, quando temos, por exemplo, templos sacerdotais do Shintō convivendo com a cultura pop das Hello Kitties; escritores como Haruki Murakami, cuja obra literária é fortemente marcada por um sabor ocidental; propagandas escritas ao mesmo tempo com o alfabeto latino e com grafemas tradicionais.

Por fim, estudamos o romance de Adriana Lisboa, que insere-se em uma microrrede “japonista” de nossa literatura brasileira contemporânea, tendência que explica-se quando

pensamos que o Brasil é o lugar do mundo onde mais há japoneses depois do próprio Japão. No livro, que é escrito de acordo com princípios estéticos tradicionais japoneses ao mesmo tempo em que faz-se presente a fragmentação e a liquidez de espaço e tempo tão características da literatura contemporânea, temos como figura central para o desenvolvimento da história o poeta Bashō, que acaba por tornar-se um guia espiritual dos dois protagonistas da narrativa: Haruki e Celina. Haruki representa os descendentes de japoneses que abraçaram-se e mantêm pouca ou nenhuma relação com a cultura de seus pais e avós. Celina, apesar de brasileira, é orientalizada em seu modo de ser e pensar, acabando por configurar-se como uma evocação contemporânea de Bashō e sua filosofia de vida. Essas duas personagens se encontram ao acaso, fazem amizade e passam a buscar, juntas, cada qual uma reconciliação “espiritual”. Celina quer reencontrar a si mesma depois da morte da filha em um acidente e da decorrente separação do marido; Haruki quer ir de encontro às raízes culturais de sua família. Em suma, ambos buscam o autoconhecimento. O romance demonstra, assim, a mistura de povos e culturas que caracteriza o Brasil, e metaforiza, também, a busca por autoconhecimento pela qual todos passamos a todo momento durante nossas vidas.

Na apresentação de nosso trabalho, mencionamos a atual falta de material no Ocidente que trate sobre cultura oriental em geral. Um de nossos grandes obstáculos para a elaboração de nossas análises foi justamente a falta de referenciais teóricos e, também, por outro lado e em boa parte das vezes, a dificuldade em encontrar determinadas obras, frequentemente esgotadas e sem novas edições por parte das editoras. Tentamos, assim, com nossa pesquisa, suprir em parte essa carência, que é especialmente grande no que tange aos estudos linguísticos e literários e igualmente grande no campo dos estudos comparativos entre sociedades ocidentais e orientais.

Tal qual o deus Jano, divindade romana das mudanças e transições, que com suas duas faces olha simultaneamente para duas direções opostas, a todo momento focamos nossa atenção no Ocidente e no Oriente, em Brasil e Japão, no português e no japonês, em Soseki e em Adriana Lisboa. Através dos estudos do discurso, comprovamos as oposições e semelhanças entre culturas orientais e ocidentais, as diferenças na relação eu *versus* outro e como uma coisa está interligada a outra. Mais do que apenas explorar culturas orientais, diferentes, que frequentemente são alvo de mistificação, também acabamos por conhecer mais sobre nós mesmos, enquanto ocidentais, enquanto brasileiros. Compreendemos, ao longo desse caminho de aprendizado, um pouco mais de por que somos como somos, o que, no

contexto pós-moderno atual de globalização e de problemática das identidades pessoais e nacionais, é não só informação, mas também frequentemente sinônimo de poder.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. Tradução de Dilson Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

BAKHTIN, Mikhail M./Volochinov. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, Mikhail M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. Pedro e João Editores, 2010.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral, vol. 1*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral, vol. 2*. Tradução de Marco Antônio Escobar. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRASIL. Governo do Estado de São Paulo. *1908–2008. 100 anos – imigração Japão–Brasil*. São Paulo, 2008. Recuperado em 25 set. 2015: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/imigracaojaponesa/historia.php>>

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Geir. *O que é tradução*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CARIGNATO, Taeco Toma. *Passagem para o Desconhecido — Um Estudo Psicanalítico sobre Migrações entre Brasil e Japão*. 1. ed. São Paulo: Via Lettera, 2002.

CARVALHO, Bernardo. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CUENCA, J. P. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

- FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão: dicionário e civilização*. Tradução de Álvaro David Hwang *et alii*. São Paulo: Globo, 2008.
- GRICE, H. Paul. Lógica e conversação. In: DASCAL, Marcelo (org.). *Fundamentos metodológicos da linguística. Pragmática – problemas, críticas, perspectivas da linguística*, vol. 4. Campinas, 1982.
- HERINGER, H. J.; LIMA, J. P. de. *Palavra puxa palavra: comunicação e gramática dependencial*. Lisboa: ICALP, 1987.
- IKEDA, Daisaku. *Os Clássicos da Literatura Japonesa — Comentários e Discussões*. Tradução de Astrid de Figueiredo. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KAWAI, Hayao. *A psique japonesa*. Tradução de Gustavo Gerheim. São Paulo: Paulus, 2007.
- KEENE, Donald. *Anthology of Japanese Literature*. Grove Press, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. Bashō: a lágrima do peixe. In: *Vida*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A outra face da Lua: escritos sobre o Japão*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LIMA, Oliveira. *No Japão: impressões da terra e da gente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. Tradução de Dilson Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014b.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MESSERSCHMIDT, Marcos. 29. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2014.
- NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 1. ed. São Paulo: Martins, 2008.
- NAKASATO, Oscar. *Nihonjin*. São Paulo: Benvirá, 2011.

OKAKURA, Kakuzo. *O livro do chá*. Tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

OLIVIERI-GODET, Rita. *Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira*. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. 2007; n. 29, pp. 233-252.

O ORIENTE e o Ocidente. Direção e produção: Jeong-ook Lee. Roteiro: Myung-jin Kim. Korea Educational Broadcasting System, 2009. Versão brasileira: Alcatéia Audiovisual. Documentário em dois episódios, 90'07". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZbKBRMn0hWM>> e <<http://www.youtube.com/watch?v=AbzGGYA3dbg>>. Acesso em 25 set. 2015.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOSEKI, Natsume. *Sonhos de dez noites*. Tradução de Antonio Nojiri. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.

STÖRIG, Hans Joachim. *A aventura das línguas*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

SUZUKI, Eico. *Literatura japonesa — 712 – 1868*. São Paulo: Editora do Escritor, 1979.

VEIJMELKA, Marcel. *Viagens e leituras japonesas em Rakushisha, de Adriana Lisboa*. In: *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. 2012; vol. 3, n. 1, pp. 313-334.

APÊNDICE

ANEXO 1 – SÉTIMA NOITE

Sétima Noite

Pelos modos, encontro-me num navio grande.

A embarcação expelle negra fumaça e avança cortando as ondas, dia e noite sem parar um segundo. Terrível é o barulho que faz. E todavia não se sabe para onde vai. Apenas, do fundo das ondas, surge o sol parecido com tenaz em brasa, o qual, depois de chegar bem em cima do elevado mastro e aí ficar parado algum tempo, sem que se dê conta do tempo requerido, toma a dianteira do grande navio e distancia-se adiante. Indo assim à frente, com ardência atinge por fim as ondas e atufa-se até a profundidade. Sempre que se dá isso, as verdes ondas lá ao longe agitam-se férvidas como que tingidas de um vermelho escuro. Nisso o barco vai em sua perseguição com barulho aterrador. Mas jamais as alcança.

Uma feita chamei um tripulante e perguntei:

— Este navio dirige-se ao poente?

Ele mostrou-se perplexo e ficou a me encarar por algum tempo. Em vez de resposta, ao revez: inquiriu.

— Por quê?

— Por parecer que persegue o sol que se põe.

O tripulante riu gostosamente. Depois, foi-se embora em frente.

"Do sol que vai ao oeste, o destino seria o leste? É verdade isso? Do sol que nasce no leste, a morada é o oeste? Isso também é verdade? Sobre as ondas a nossa vida de navegantes. Deixem, deixem o barco navegar!"

Atraído pela toada, fui até a proa. Marinheiros haviam-se agrupado em grande número e puxavam os grossos cordames das velas.

Senti-me muito só. Não sei quando poderei pisar em terra firme. Muito menos para onde estou indo. A única certeza que tenho é do vapor que, vomitando negra fumaça, vai cortando a água. Esta era de uma extensão imensa, que parecia de um azul sem fim. Por vezes, tornava-se também violáceo. Só em volta do navio em movimento é que sempre expelia escumas branquíssimas. Sentia-me muito solitário. "Em vez de permanecer num navio como este, melhor atirar-me ao mar e morrer de vez" – assim pensei.

Companheiros de viagem eram muitos – ao que parece, estrangeiros na maioria. Mas tinham variadas feições. Uma ocasião, quando o céu ficou nublado e o barco balançou, uma mulher, apoiada ao corrimão, chorava sem parar. Reparei que era branco o lenço com que enxugava as lágrimas. Como vestimenta usava roupa de estilo ocidental que parecia ser de saraça. Ao vê-la, me dei conta de que não era eu a única pessoa triste.

Certa noite em que subira ao convés e contemplava sozinho as estrelas, aproximou-se de mim um estrangeiro e perguntou-me se eu entendia de Astronomia. Por não ter o que fazer, pensava até em me matar. Não tinha necessidade de saber de coisas como a Astronomia. Daí que nada respondi. Nisso, esse estrangeiro me falou do sete-estrela que se situa na cabeceira da constelação do Touro. Falou depois que estrelas, mar, tudo foi obra de Deus. Por fim me perguntou se cria em Deus. Calado, fiquei contemplando o céu.

Outra vez, quando entrei no salão, avistei uma moça com vestido aparatoso que, de costas para mim, tocava piano. A seu lado, um homem alto e distinto cantava. Sua boca me pareceu extremamente grande. Entretanto ambos não pareciam nem um pouco preocupados com nada além deles próprios. Pareciam estar esquecidos até do fato de se encontrarem no navio.

Mais e mais fui-me aborrecendo. Ao cabo resolvi me matar. Assim, uma noite, numa hora em que não havia ninguém por perto, sem hesitar me joguei ao mar. Só que, no exato momento em que meus pés se afastaram do convés e que perdi o contato com o navio, fiquei de repente com pena de perder a vida. Do fundo do coração, pensei, não deveria ter feito o que fizera. Mas já era tarde. Quer queira quer não, terei de entrar no mar. Só que, por se tratar quem sabe de um barco de enorme altura, meus pés demoram a atingir as águas a despeito de o corpo haver se afastado dele. Não havendo, porém, nada a que me agarrar, gradativamente vão se aproximando da água. Não adiantava encolhê-los o mais que podia, as águas vinham se aproximando. Sua cor era escura.

Entrementes, vomitando a mesma fumaça negra, a embarcação foi-se embora. Pela primeira vez dei-me conta de que mesmo num navio de destino ignorado melhor fora viajar nele; e todavia, sem poder aproveitar esse vislumbre, abraçando no peito um arrependimento e um terror infinitos, fui caindo silenciosamente em direção às negras ondas.

(SOSEKI, 1996, pp. 47-51)

ANEXO 2 – RAKUSHISHA (EXCERTO)

HARUKI

Por pouco não impediram Haruki de subir ao décimo andar, onde ficava o Consulado Geral do Japão no Rio de Janeiro. Vai rápido, disse a moça na recepção. Eles encerram o expediente na hora e não gostam que suba mais ninguém quando está perto do horário de fechar.

Ele apresentou a identidade, pegou o cartão para passar na catraca e entrou esbaforido no elevador, suas roupas estavam desalinhadas e seu cabelo uma bagunça, e seu rosto brilhante de suor.

O funcionário que o atendeu usava um terno azul-marinho absolutamente impecável. Cumprimentou Haruki em japonês e Haruki se viu obrigado a dizer que não entendia a língua. Explicou a situação, a categoria do visto que solicitava, entregou os papéis devidos. O funcionário de terno lhe disse em voz baixa, pausada, por favor preencha este formulário, mas seja rápido porque já estamos encerrando o expediente.

Haruki se sentia um corpo estranho. Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas que pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado.

Tinha informações básicas. Havia crescido ouvindo algum japonês dentro de casa. Sobretudo quando seus avós visitavam. Mas isso décadas atrás, e durante essas décadas que passaram ele teve mais o que fazer. E talento nenhum para línguas. Até a regência dos verbos do português inspirava cuidados. Já bastavam as aulas na escola sobre orações subordinadas substantivas subjetivas e o *haja vista* que não é flexionado exceto por concordância atrativa antes de substantivo no plural sem preposição.

O mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável.

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

Chovia fino quando deixou o consulado, com a promessa do visto para dali a dois dias. Categoria: G. Atividades culturais. Abriu o guarda-chuva que por milagre tinha se lembrado

de colocar na mochila. O trânsito já dava sinais de fim de tarde, movimento engrossando pela pista que vinha do Centro.

O Aterro do Flamengo estava esbranquiçado e opaco, coberto por uma película de chuva. Na mesma calçada, gente sem guarda-chuva se apressava: ombros encolhidos em gesto involuntário de proteção, testas franzidas, passos curtos e rápidos. Alguns tapavam a cabeça com pastas. Com um jornal dobrado em quatro. Corpos cortados pelo vento frio que agora vinha da praia.

Haruki caminhou até a esquina da Machado de Assis e seguiu por ela, na direção do metrô. Que também já daria sinais de fim de tarde. Nada com que ele não estivesse acostumado. Haruki era alguém dos meios públicos de transporte. Fazia tempos que não tinha carro. Os carros, além de custarem dinheiro, custavam seguro, custavam garagem, custavam pneus furados, custavam um dia o vidro espatifado pelo cara que levou o som, custavam vagas e custavam procura de vagas, custavam lanternas quebradas numa porradinha sem importância, custavam pára-choques arranhados e laterais arranhadas por alguém que passou com um prego ou uma chave e custavam medo dos seqüestros-relâmpago sobretudo naquela época fatídica entre o Natal e o Carnaval e a polícia gentilmente já avisava que a gente tinha mesmo que tomar cuidado e que não precisava ser rico para sofrer seqüestro-relâmpago. Uma vez ele teve um fusquinha de um vermelho assim mais para vinho, ano de fabricação 1972. Era um carro simpático. Pegou fogo.

O suor tinha secado no seu rosto. Bom sentir o frio soprando para dentro da camisa, e no meio do cabelo. Subitamente era bom estar ali, no Rio de Janeiro, naquele momento, e ser quem ele era, o desenhista com a mochila nas costas, por um instante era bom haver chuva e saber que em dez minutos ele chegaria à estação Largo do Machado.

Era bom saber que havia coisas como inversão das estações nos dois hemisférios, fusos-horários, um lugar em que o sol nascia enquanto em outro se punha. Coisas da ordem da quase-ficção. Era bom saber que existia um Japão de fato, um lugar onde pessoas abriam guarda-chuvas ou lamentavam a falta dos guarda-chuvas e pisavam num outro chão de fato.

Você ia ficar feliz, velho, ele pensou, esquecendo-se de que não chamava o pai, em vida, de você. Nem de velho, aliás. Talvez a morte permitisse um outro tipo de intimidade, algo da sem-cerimônia que ele havia (havia?) tentado conquistar em vão durante quarenta anos. Facilitava improvisações. De repente o pai era um amigo, e de repente Haruki acabava de sair do consulado do Japão com a promessa de um visto para atividades culturais.

Aquele mesmo Japão ignorado por quarenta anos e que agora, subitamente, como um susto, abria-se a essas mesmas improvisações. Tornava-se possível, como chamar o pai afetuosamente de você. De velho. Palavras tapa-nas-costas.

O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje, só isso: a tradutora. Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levianamente.

A chuva fina deixava o mundo luminoso diante dos olhos de Haruki. O asfalto puído da Machado de Assis brilhava. Os carros estacionados brilhavam. Folhas de árvores. Grades à entrada dos edifícios. Até o som das coisas brilhava na chuva, as rodas dos carros sobre o asfalto, uma freada brusca e a buzina, o rádio do porteiro.

Era preciso reconhecer e reverenciar esses momentos. Eles eram rápidos e raros. Momentos em que sem nenhum motivo aparente tudo parecia entrar nos eixos, ajustar-se, encaixar-se. Acabavam-se as perguntas e a necessidade delas. Acabava-se a pressa, o ter aonde ir, o vir de algum lugar. Simplesmente as solas dos sapatos batiam na calçada úmida e pronto, o mundo prescindia de outros significados.

Um pé depois do outro.

Momentos rápidos e raros. Aquele ali se desfez de repente, no cruzamento com a rua do Catete. Haruki notou que perdia alguma coisa, chegou a olhar para trás automaticamente, para ver se dava com um pedaço de si caído na calçada. Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d'água. E Haruki sacudia a colherinha, desmanchava o instante, porque não tinha como ser diferente, se a gente não mata as epifanias elas nos matam, e atravessava a rua na direção familiar da entrada do metrô.

No rápido trajeto até a estação Botafogo ele fez o que sempre fazia. Tirou da mochila um livro – freqüentemente era alguma coisa a ver com o que quer que estivesse ilustrando ou se preparando para ilustrar no momento.

Naquela tarde, em pé, meio apertado no meio dos outros passageiros, tirou o livro que havia dado início a tudo.

Certo: havia um prazer nisso: tirar da mochila um livro em japonês e folheá-lo interessado, como se estivesse entendendo alguma coisa. Como se os motivos que o fizeram apanhá-lo, naquela mesma tarde, na biblioteca não fossem apenas estéticos, apenas ver aquele monte de sinais gráficos indecifráveis juntos e tentar saber em que podiam colaborar nas ilustrações.

Virar as páginas para um lado, para o outro, e de soslaio acompanhar a reação dos mais próximos, os olhares indisfarçados.

No vagão do metrô, imensas unhas escarlate aqui. Uma aliança de ouro. Unhas curtas e roídas ali. Conversas. Rostos de depois do trabalho. Passou um cheiro de suor. Passou também um perfume doce. Houve uma rápida parada na estação Flamengo. Até Haruki descer na estação Botafogo e ouvir uma voz ao seu lado, uma voz de mulher, como que lhe puxando a manga da camisa, a voz tão diferente das vozes-ambiente que o circundavam e amorteciam ali na plataforma do metrô: desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês?

Meia hora mais tarde, os dois tomavam um café e sustentavam o olhar de curiosidade e indecisão por cima da mesa.

A mulher já tinha nome. Celina. E, coerente com esse nome, parecia mesmo alguma coisa volátil a Haruki. Talvez por dentro ela não tivesse ossos nem músculos nem vísceras, mas ar. Um pedaço de céu recoberto pela fina epiderme humana. Um pedaço de céu quase humano. Por fora, ela era o sorriso mais triste que ele tinha visto nos últimos tempos.

Durante meia hora Haruki falou quase o tempo todo sozinho, fazendo um resumo irregular de sua vida nada nipônica que agora se travestia com um livro em japonês.

Primeiro, ainda no metrô, ele explicou a Celina: é japonês, mas eu não estava lendo o livro, estava folheando. Não falo japonês. Está vendo estes símbolos? Podia ser grego. Podia ser russo. Não conheço nenhum. Não tenho a menor idéia do que querem dizer.

Você parecia estar lendo, ela disse.

Ele deu de ombros. Vou ter que fazer um trabalho com este livro. Estava só olhando.

Silêncio do outro lado durante alguns instantes. Mas depois a curiosidade insistente: Você vai ter que fazer um trabalho com um livro que não consegue ler?

Os dois subiam a escada rolante do metrô. Haruki viu que ela não ia se contentar com evasivas. Parecia querer saber o que um homem com cara de japonês estava fazendo de nariz grudado num livro em japonês se não entendia coisa nenhuma de japonês. Era um mistério bem importante, colocado desse jeito – sobretudo pela sua aparente trivialidade.

E então a masculinidade o obrigava a chamar para um café (depois quem sabe para sua casa e para sua cama) uma mulher que o abordava à saída do metrô? Pensou por um instante no assunto. Quase pragmaticamente.

Ele queria falar do livro. Ainda não tinha conversado a sério sobre aquele trabalho com ninguém.

Era um trabalho que dava medo, também, por vários motivos. Projetava sombras. Fazia ruídos escuros. Roçava em sua pele com patas compridas, com babas de bicho, com chifres de diabo, com indícios de outro mundo.

Talvez aquela Celina feita de céu e de um sorriso triste tivesse aparecido só para isso: para ouvir.

Um projeto de ilustração. Uma viagem. Um visto no passaporte – passaporte que ele teve que tirar, aliás, numa tarde de romaria à Polícia Federal, antes de levar ao Consulado do Japão.

Eu ilustro livros, ele disse. Normalmente livros infantis. Desta vez me chamaram para fazer uma coisa diferente.

Parou, no meio do fluxo humano, nos corredores do metrô, e mostrou o livro para Celina. Um desavisado.

Este é um diário de Bashō. Um poeta japonês. Século dezessete, ele disse. Continuou a andar. É a primeira vez que traduzem este diário aqui no Brasil, me chamaram para ilustrar a tradução. Já me mandaram, já li, mas quis pegar o original na biblioteca. Só para ver como fica o texto, visualmente.

Celina andava olhando para baixo.

Eu acho que faria a mesma coisa, ela disse. Mesmo que não entendesse uma palavra, como você. Só para ver, só para ter nas mãos o texto original.

Ele se virou para ela enquanto passavam nas roletas, à saída.

Você quer tomar um café?

E agora fazia meia hora que os dois se conheciam, meia hora e alguns minutos, sobre a mesa e sobre as duas xícaras vazias de café.

Já tinham um histórico de paisagens: metrô, calçada e rua já sem chuva, livraria onde entraram para tomar café. A essa altura sabiam um do outro, entre outras coisas: que Celina tomava café sem açúcar, que Haruki colocava duas colheres rasas.

Quase intimidade no âmago da curiosidade e da indecisão.

CELINA

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumaçado e móvel. Mas o futuro não.

Foi preciso começar a reaprender a andar. Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. Onde seus pés estivessem no momento, estaria sua alma, ou como quer que se chamasse, ela pensava, aquela parte do corpo que sempre ameaçava exceder o próprio corpo.

Sua alma pisava o chão e morava no espaço de dois complexos anatômicos, um par de tornozelos, calcanhares, tarsos, metatarsos e duas dezenas de dedos. Acotovelava-se com duas vezes 26 ossos.

Quando deu por si, no intervalo de ano, ou coisa que o valha, seus pés, e sua alma a bordo deles, a haviam instalado naquela situação, que ela sabia inteiramente presente, e apenas isso: morava num apartamento de quarto e sala que ficava no último andar de um prédio pequenino, no bairro do Grajaú. Tinha uma mesa grande de trabalho e uma máquina de costura.

Fazia bolsas de pano para vender. Eram bonitas. Vendia, e vivia disso.

Bordava as bolsas e enquanto bordava contava os pontos, deixava-se hipnotizar pelos números. Atestava seu presente presente, 36 anos de um coração batendo de sessenta a cem vezes por minuto, isso totalizava mais de um bilhão de batidas e era uma sorte que o músculo trabalhasse com números dessa grandeza.

Pensava à distância em sua avó bordadeira. Era fácil pensar nela, a avó nascida em Nazaré da Mata, que havia criado 23 filhos. Desses, só cinco tinham saído da sua própria barriga. Os outros eram filhos das outras seis mulheres de seu marido. E pensava na mãe, modelista e bordadeira no Recife, estilista das damas da sociedade.

Celina fez uma bolsa em homenagem a cada um dos seus tios e tias.

Bordou uma bolsa em homenagem à magia da umbanda que, diziam, fez sua mãe finalmente engravidar.

Conseguiu também trazer de volta, com agulha e linha, a casa onde nasceu e que foi levada pela grande cheia daquele mês de junho do seu nascimento.

Pensava em sua avó, em sua mãe e na cheia quando viu na capa de um livro que um sujeito lia no vagão do metrô figuras semelhantes a bordados. Letras. Seriam japonesas ou chinesas?

Um homem de traços orientais lia o livro, em pé, no metrô. Celina baixou os olhos para os próprios pés. Lá fora chovia fininho, e ela não tinha trazido guarda-chuva. Chegou ao metrô escondendo-se debaixo das marquises, deixando-se molhar um pouco. Depois voltou a olhar para o homem que lia tão interessado. Veio a curiosidade quase irresistível de saber o que era, de quem era, do que tratava. Que tipo de cheia, de genealogia, que orixá retratavam aqueles bordados em branco e preto no papel.

Se eu conseguir perguntar a ele, pensou Celina – ou melhor, acertou Celina consigo mesma, se eu conseguir chegar perto dele e fazer essa pergunta a chuva acaba imediatamente.

Esperou passar a estação Flamengo. Observou para ver se ele ia descer, não desceu. Já não havia mais muito tempo até a estação final, mas o vagão estava tão cheio, primeiro ela teria de se aproximar mais dele, e como fazê-lo, e como fazer a pergunta – pedir licença, pigarrear?

Na estação Botafogo, que coincidentemente era também onde ela devia descer (o que fazer se ele continuasse? Continuar também? E como ficaria a mágica da chuva? Se ela não conseguisse chegar perto dele e fazer a pergunta – será que então choveria para sempre?), o homem de traços orientais fechou o livro e se virou para a porta do vagão do metrô. Desequilíbrio-se um pouquinho quando o trem freou. Recuperou o equilíbrio jogando instintivamente o corpo para o outro lado.

Celina se endireitou e avançou um pouco. Ao saírem, ainda na plataforma, ela juntou os passos aos dele: desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês?

(LISBOA, 2007, pp. 14-22)