

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Memória e melancolia na configuração da narrativa de *Rakushisha*

José Ivan Bernardo Andrade

Teresina – PI

2016

José Ivan Bernardo Andrade

Memória e melancolia na configuração da narrativa de *Rakushisha*

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes

Teresina - PI

2016

A553m Andrade, José Ivan Bernardo.

Memória e melancolia na configuração da narrativa de *Rakushisha* /

José Ivan Bernardo Andrade. -2016.

104f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Mestrado Acadêmico em Letras,
da Universidade Estadual do Piauí, 2016.

"Orientador(a): Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes."

1. *Rakushisha*. 2. Narrativa. 3. Memória. I. Título.

CDD: 469



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

MEMÓRIA E MELANCOLIA NA CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA DE RAKUSHISHA JOSÉ IVAN BERNARDO ANDRADE

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 01 de abril de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO (aprovado, não aprovado).

Fabrcio Flores Fernandes

Professor Dr. Fabrício Flores Fernandes
Orientador

Saulo Brandão

Professor Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão
1º examinador – UFPI

Marly Gondim Cavalcanti Souza

Professora Dra. Marly Gondim Cavalcanti Souza
2ª examinadora - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha família pelo apoio e especialmente à minha esposa Milenna Andrade e às minhas filhas, Mariany e Alice, pelo incentivo incondicional aos estudos; ao professor Fabrício Fernandes, meu orientador, pelos ensinamentos, conversas e apontamentos preciosos; a todos os professores do Mestrado Acadêmico em Letras pela oportunidade concedida e por seus ensinamentos, especialmente, a Marly Gondim, Wanderson Torres, Socorro Batista, Socorro Magalhães, Feliciano Bezerra; à Coordenação do mestrado pela atenção e presteza sempre que solicitada, especialmente à secretária da coordenação Rosenir Feitosa; aos colegas de curso pelas trocas proporcionadas e pelo acolhimento sereno; aos amigos e professores da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), especialmente ao professor Dheiky Rocha, pelo apoio constante; aos meus queridos e genuínos amigos que, a despeito do recolhimento neste período, mantiveram o afeto e a torcida pelo meu sucesso nesta etapa e, acima de tudo, a Deus, pelas bênçãos concedidas em cada momento dessa jornada.

“um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (W. BENJAMIN)

RESUMO

Esta dissertação estuda as vinculações entre memória e melancolia na narrativa de *Rakushisha* (2014) da escritora brasileira Adriana Lisboa. Na obra estudada, a memória e a melancolia estão presentes tanto na lógica das ações como na configuração de alguns personagens centrais e se projetam também na dimensão sócio-histórica. O estudo contempla a estrutura do romance enquanto narrativa de ficção, focando alguns elementos constituintes da configuração literária como o espaço e a heterotopia, o tempo e seus múltiplos aspectos e o personagem de ficção enquanto indivíduo deslocado em busca do resgate de sua identidade. A abstração dos estudos da memória e da melancolia na configuração da narrativa evidencia que tudo na obra converge nesses elementos: a narração, a narrativa e a história seguem o caminho fragmentário da memória e têm na melancolia sua expressividade. A personagem Celina, uma artesã que fabrica bolsas de tecido, sofre uma perda irreversível, na tentativa de retorno à vida social empreende uma viagem ao Japão na companhia de um desconhecido, Haruki, o ilustrador do Diário de Saga, escrito pelo poeta japonês do século XVII, Matsuo Bashô. Ela em Kyoto e Haruki em Tóquio, cada um por seus motivos, melancólicos, vivem um processo de retorno ao passado, pelo viés da memória, e buscam uma reconciliação consigo mesmos. As reminiscências de Celina, sua dor e solidão encontram na poesia de Bashô a iluminação que a faz pensar em liberar perdão para livrar-se do ressentimento e da mágoa. Ao seu modo, Haruki, um descendente de japonês, aproveita sua estada no Japão para conhecer suas raízes e assimilar a cultura e a língua que, até então, não faziam parte de sua vida. A partir do aporte teórico de Todorov (2003), Genette (1973), Roland Barthes (1973), Reuter (2004), Nunes (1988), dentre outros, discutem-se os elementos constituintes na narrativa de ficção; algumas aporias do espaço são evocadas nos postulados de Foucault (2006); Antonio Candido (1999) e Bakhtin (1997) estudam o personagem e os seus discursos; com Stuart Hall (2006) são verificadas as questões que giram em torno da identidade cultural; nos estudos referentes à memória estão as teorias de Santo Agostinho (2008), Bergson (1999), Halbwachs (2003) e Paul Ricoeur (2007). Textos de Freud (2011) e Nietzsche (2009) abrangem tanto a memória quanto a melancolia; já Kristeva (1989), Melanie Klein (1975), Walter Benjamin (1984) e Susan Sontag (1986) postulam sobre alguns aspectos da melancolia e do ressentimento.

Palavras-chave: *Rakushisha*. Narrativa. Memória. Melancolia.

ABSTRACT

This dissertation studies the connections between memory and melancholy in the narrative of *Rakushisha* (2014) from Brazilian writer Adriana Lisboa. In the studied work, memory and melancholy are present in both the logic of the actions and in the structure of some central characters, as well as being projected in the socio-historical dimension. The study contemplates the romance-fictional narrative structure while focusing on some elements constituent to literary structure such as space and heterotopia. Also considered are time and its multiple aspects regarding the fictional character while the individual seeks for the rescue of his identity. The abstraction of the studies of memory and melancholy in the configuration of the narrative demonstrates that everything in the work converges upon these elements. Narration, the narrative and the story follow the fragmented path of memory and has melancholy in its expressivity. The character Celina, an artisan who fashions cloth purses, suffers an irreversible loss. During her attempt to return to social life, she undertakes a trip to Japan in the company of a stranger, Haruki, the illustrator of the *Saga Diary*, written by the 17th century Japanese poet, Matsuo Basho. With Celina being in Kyoto and Haruki in Tokyo, with their own melancholic purposes, both go through a process of returning to their past through channels of memory, seeking reconciliation with themselves. Celina's reminiscence, her pain and solitude find enlightenment, in the Basho poem, to forgive and be free from the resentment and pain. In his style, Haruki, a Japanese descendant, uses his stay in Japan to learn about his roots and assimilate the culture and language that, until now, were not part of his life. From the theoretical contribution of Todorov (2003), Genette (1973), Roland Barthes (1973), Reuter (2004), Nunes (1988), among others, discuss the constituent elements in this fictional narrative; some space aporias are evoked in the tenets of Foucault (2006). Antonio Candido (1999) and Bakhtin (1997) study the character and his discourses. Through Stuart Hall (2006) questions related to cultural identity are verified, while theories regarding memory come from Santo Agostinho (2008), Bergson (1999), Halbwachs (2003) and Paul Ricoeur (2007). Works by Freud (2011) and Nietzsche (2009) deal with memory as well as melancholy; while Kristeva (1989), Melanie Klein (1975), Walter Benjamin (1984) and Susan Sontag (1986) postulate about varying aspects of melancholy and resentment.

Keywords: *Rakushisha*. Narrative. Memory. Melancholy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA DE <i>RAKUSHISHA</i>	13
1.1 Narrativa, narração, história e discurso em <i>Rakushisha</i>	13
1.2 O tempo na narrativa de <i>Rakushisha</i>	29
1.3 O espaço na narrativa: heterotopia	32
2 FRAGMENTOS DE MEMÓRIA NA CONFIGURAÇÃO DE <i>RAKUSHISHA</i>.....	38
2.1 A instância da memória: abordagens teóricas	38
2.2 Instalação da memória na configuração de <i>Rakushisha</i>	54
2.3 Sujeitos deslocados em <i>Rakushisha</i> : a memória e o encontro de si.	59
3 A MELANCOLIA NA NARRATIVA DE <i>RAKUSHISHA</i>	72
3.1 Reflexões teóricas.....	72
3.2 Melancolia e reminiscências: afetos reativos.....	85
3.3 Traços de melancolia nos romances de Adriana Lisboa.....	90
3.4 A personagem melancólico-solitária em <i>Rakushisha</i>	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO

Um estudo sobre as abstrações da memória e da melancolia em uma narrativa literária requer a construção dialógica entre alguns tópicos da psicanálise, da filosofia e da própria teoria literária. Não se pode perder de vista que o objeto analisado é uma produção literária, fruto da imaginação de um escritor e que, na materialização textual, estão as formações psíquicas das personagens como o devaneio e o sonho, por exemplo, não coincidindo em exatidão com elas, mas apenas simulando-as. Por isso, a contextualização teórico-literária é imprescindível para que a literariedade do texto não seja perdida.

Para que se compreenda a narrativa de *Rakushisha*, a contextualização deve fazer a ponte entre a história do poeta japonês Matsuo Bashô e alguns tópicos das teorias relativas à memória e à melancolia, perpassando discussões de cunho filosófico e psicanalítico. Isso se deve ao fato de que, tanto a narrativa como a narração e a história, nesse romance, estruturam-se como os lapsos da memória da protagonista, relacionando-se com seu estado melancólico-depressivo.

A narrativa de *Rakushisha* apresenta a história de dois personagens brasileiros que resolvem viajar juntos para o Japão. Celina e Haruki são estranhos um para o outro. Eles têm histórias de vida que em nada se assemelham, mas que são cruzadas no acaso de um instante do cotidiano. Ela, movida pela curiosidade, interpela-o, aproximando-se como quem deseja desvencilhar-se de um estado de aflição da alma e permitir-se dialogar com a vida. Ele, desprendido, vê nos olhos dela a tristeza mais bela, jamais vista. Haruki, descendente de japonês, é convidado para ilustrar o *Diário de Saga*, de Bashô, famoso poeta do haikai do século XVII. Sua viagem às terras nipônicas é motivada pelo trabalho de ilustração do livro de *Saga*, de autoria de Matsuo Bashô.

Estando no Japão, entretanto, seus motivos recebem outra significação: conhecer a história de seus antepassados e encontrar sua identidade. Em contrapartida, o que motiva Celina a acompanhar um desconhecido em uma viagem é a necessidade de fuga e reabilitação de uma mágoa que a transtorna, impedindo-lhe de caminhar livremente. No Japão, ambos vivenciam uma experiência de autoconhecimento e reconciliação com o passado. Essa reabilitação é fruto de um processo catártico influenciado pela reflexão feita sobre a poesia zen de Matsuo Bashô.

Rakushisha é um romance de Adriana Lisboa, escritora carioca que nasceu no Rio de Janeiro em 1970. Estudou música e literatura, é romancista, poeta e contista. Autora dos poemas de *Parte da paisagem* e dos romances *Sinfonia em branco* (Prêmio José Saramago), *Um beijo de colombina*, *Azul corvo* (um dos livros do ano do jornal inglês *The Independent*) e *Hanói* (um dos livros do ano do jornal *O Globo*). Publicou também algumas obras para crianças, como *Língua de trapos* (prêmio de autor revelação da FNLIJ). Segundo sua página na *web*, seus livros foram traduzidos em dezessete países. Seus poemas e contos saíram em revistas como *Modern Poetry in Translation* e *Granta*. A autora vive atualmente nos Estados Unidos.

A escrita da autora revela traços constantes verificáveis em cada um de seus romances: a fragmentação do discurso, a narração configurada como um lapso de memória e a representação dos ditames da vida da pessoa comum. Lisboa tende a globalizar o espaço de suas tramas e a manipular o tempo, tornando-o inconstante em toda a sua abstração. Lisboa forma seus enredos com o arranjo de várias partes desconexas, intuindo viabilizar a verossimilhança de seus romances. Suas personagens migram em realidades social e territorial, e percebem-se miscigenadas e multiculturais. Por vezes, as questões idiomáticas caracterizam os conflitos pessoais e interpessoais vivenciados por protagonistas construídos para questionar a própria realidade existencial.

Buscando evidenciar essas questões verificáveis na obra de Lisboa, este trabalho propõe-se analisar o romance *Rakushisha*. A dissertação consta de três capítulos: o primeiro se destina a discutir a configuração da narrativa de *Rakushisha* e, para esse fim, adentra-se nos estudos de alguns tópicos da teoria literária como a narrativa, a narração, a história e o discurso. O objetivo é identificar aspectos narratológicos da obra que contribuam para uma leitura analítica.

Marcando o enredo do romance com um diálogo multicultural e idiomático, Lisboa constrói uma ponte entre o Brasil e o Japão. Na trajetória entre os dois países, sete personagens têm suas histórias reveladas: além de Celina e Haruki, são evocados, por Celina, Marcos e Alice, respectivamente ex-marido e filha; por Haruki, a figura de seu pai, e a personagem Yukiko, sua amante; por Celina e Haruki, o cerne do elo que os juntou: o poeta Matsuo Bashô. Essas personagens dão nome a todos os capítulos do romance. Cada um deles põe em voga as aporias em torno do tempo e do espaço, que são privilegiadas nessa seção,

visto que o tempo está estreitamente relacionado à memória; e o espaço, à multiplicidade de lugares, próprios de uma longa viagem.

O tempo, circunscrito em um texto de ficção, é inseparável do mundo imaginado, por acompanhar o estatuto dos seres, objetos e situações constituintes da história criada. Por isso, o tempo é também ficcional e a narrativa que o evoca é, conseqüentemente, permeada por lacunas inerentes ao trânsito dos possíveis tempos. Na análise ora empreendida, verificam-se os tempos do discurso e da história, a constância da pausa e dos alongamentos e seus efeitos na narrativa.

No tocante à heterotopia, sobressaem as discussões em torno das figurações da multiplicidade dos lugares e as referências ao espaço real e suas funções no interior do texto. A Cabana dos Caquis Caídos é uma importante referência espacial na narrativa e chega a se constituir em lugar histórico e, como é discutível, em lugar heterotópico, devido ao seu poder de justapor em seu espaço real vários espaços ou posicionamentos que são em si mesmos incompatíveis.

Chegando ao segundo capítulo, adentra-se o campo da memória e seu extenso reflexo na configuração da narrativa do romance. A princípio, faz-se um apanhado do pensamento filosófico, sociológico e psicanalítico de alguns estudiosos sobre a concepção de memória. Essa faculdade humana é preceituada como um depósito à disposição do sujeito, que nele arquiva um grande repertório de lembranças, classificadas de acordo com a sua entrada. Nesse sentido, a memória é pensada como uma espécie de estômago da alma no qual os afetos são depositados. Já outras abordagens filosóficas a concebem como a alma da alma, uma instância que traduz o reconhecimento das percepções do corpo.

Contrapondo-se a essa tradução do reconhecimento das percepções do corpo, há discussões que concebem a possibilidade de reconstrução das lembranças a partir da vivência em grupo. Podendo, assim, as representações do passado ser criadas quando assentadas na percepção de outras pessoas, naquilo que se imagina ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A memória, como se verifica em *Rakushisha*, vai além de um “não-mais-poder-livrar-se” de uma impressão recebida, quando cristalizada na alma da pessoa traumatizada e engodada pela dor da perda.

Além das abordagens teóricas, importantes para uma leitura mais analítica do objeto em questão, está em evidência a constituição das personagens enquanto sujeitos deslocados em busca de uma identidade, ou mesmo, ao encontro de si.

Por fim, no terceiro capítulo, discute-se o estabelecimento da melancolia na configuração da narrativa de *Rakushisha*. Nessa discussão, além do aporte teórico, são estudados alguns postulados sobre reminiscências e afetos reativos, concluindo-se o capítulo com uma leitura da narrativa na perspectiva desses postulados.

As personagens, em *Rakushisha*, são sujeitos melancólicos. Celina vive um esvaziamento de sua autoestima, mesmo tendo consciência sobre que objeto perdeu, não sabe identificar o que perdeu nesse objeto. Sua perda significa muito mais do que consegue identificar, ultrapassando a ausência pela morte de Alice, sua filha. A solidão da personagem soma-se à mágoa que dificulta o trabalho do luto. No caminho do Filósofo e na *Rakushisha*, no entanto, a personagem tem a chance de se reconciliar consigo mesma. Já a reconciliação de Haruki é uma construção que se realiza com sua própria identidade e isso ocorre em Tóquio, quando permite que a terra de Bashô adentre às suas memórias, mesmo que pelo testemunho de outrem.

1. CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA DE *RAKUSHISHA*

1.1 Narrativa, narração, história e discurso em *Rakushisha*

A análise de uma obra requer certa objetividade. É preciso que se verifique o sentido de sua construção enquanto obra literária. Segundo Todorov: “A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis” (TODOROV, 2006, p. 80). Para o teórico, a perspectiva de análise literária é sempre interna à obra. Em oposição a esse procedimento está o estudo a partir de uma ótica filosófica ou psicanalítica em que se busque o conhecimento de uma estrutura abstrata, social ou psíquica manifestada por meio dessa obra.

Por isso, uma análise que considere os pressupostos da teoria da literatura deve ter como objeto o discurso literário mais do que a obra em si, visto que seu real interesse está no estudo do funcionamento desse discurso. A análise literária, orientada por esses termos, descobrirá o que cada obra tem em comum com outras. Privilegiar o caráter interno dessa abordagem, entretanto, não deve dar margem para a negação da relação que a literatura tem com outros conhecimentos, ou seja, há outras abordagens perfeitamente viáveis, como a filosófica, a sociológica, dentre outras.

O que Todorov destaca é que há uma necessidade de posicionamento e de perspectiva que considere a natureza do objeto de análise: “Trata-se aqui principalmente de estabelecer uma ordem hierárquica: a literatura deve ser compreendida na sua especificidade, enquanto literatura, antes de se procurar estabelecer sua relação com algo diferente dela mesma.” (TODOROV, 2006, p. 80). Quando esse posicionamento é ignorado, incorre-se no risco de se realizar uma abordagem em que a análise repouse numa perspectiva externa e distante do próprio objeto analisado.

Como exemplo desse posicionamento, Silviano Brandão (1996), com o propósito de verificar possibilidades e limites da interdisciplinaridade entre literatura e psicanálise alude a uma análise empreendida por J. Bellemin-Noel, da obra *Le pied de momie*, um conto fantástico escrito por Théophile Gautier. A análise de J. Bellemin-Noel revela a estrutura fantástica da narrativa fantástica. Nela, o teórico francês, propondo-se privilegiar o fantasmagórico, acaba reduzindo o texto, dando-lhe um sentido hermético, por deixar-se fascinar pelos fantasmas ao ponto de tentar esgotar as possibilidades que o texto oferece

por meio de listagens de fantasmas. No tocante a esse procedimento, Ruth Brandão (1996, p. 17), pontua que:

J. Bellemin-Noel trata a ficção como devaneio ou sonho, deixando de lado seu caráter específico de texto literário, quando devem-se levar em conta outros elementos, como a relação do narrador com a matéria narrada, por exemplo, suas qualidades ideológicas e, principalmente o trabalho da linguagem.

A ficção literária encena na escrita, na linguagem materializada no texto, aquilo que é encontrado nas formações psíquicas como o devaneio, o sonho e não coincide em exatidão com elas. Por isso, para que a essência do texto não seja perdida, de acordo com a estudiosa, mesmo que se objetive investigar abstrações da psicanálise, como no exemplo citado, não se pode prescindir da contextualização literária do objeto.

Adentrando nas discussões em torno da constituição da obra literária, Genette (1979) chama a atenção para o emprego ambíguo do termo narrativa, responsável pela confusão geradora de dificuldades da narratologia. Por conta disso, o teórico faz distinção de três noções diferentes relativas ao termo: a primeira dessas noções é a narrativa concebida enquanto designadora do enunciado narrativo, o significante, o discurso propriamente dito, tanto oral quanto escrito que assume a relação de um acontecimento.

No segundo sentido, menos difundido que o primeiro, “narrativa” designa a sucessão dos acontecimentos, sejam reais ou fictícios, que constituem o objeto do discurso, também estão inclusas as suas relações de encadeamento, de oposição e de repetição, dentre outras. Uma análise com essa perspectiva teria como objeto de estudo um conjunto de ações ou de situações consideradas nelas mesmas.

Por fim, no terceiro sentido, “narrativa” designa um acontecimento, compreendido como o próprio ato de narrar, ou seja, o ato de narrar, tomado por si mesmo é um acontecimento denominado “narrativa”.

Para efeito de clareza no emprego desse importante termo, nesta dissertação, o sentido adotado é aquele primeiro, concebido também por Genette (1979) como de uso mais coerente, isto é, de discurso narrativo, que na literatura corresponde ao próprio texto literário. O teórico destaca, entretanto, uma importante questão que deve ser considerada:

A análise do discurso narrativo, tal como o entendo, implica constantemente o estudo das relações, por um lado, entre esse discurso e os acontecimentos que relata,

(narrativa no sentido 2), por outro lado, entre esse mesmo discurso e o acto que o produz realmente [...] ou ficcionalmente: [...] narrativa no sentido 3. (GENETTE, 1979, p. 25).

Por conseguinte, não há como ignorar a relação flutuante que se estabelece entre a narrativa, enquanto discurso narrativo, e os demais sentidos do termo, como supramencionado. Por isso, no intuito de evitar confusão e embaraço de linguagem, a adoção de uma denominação específica para o emprego desses termos torna-se imprescindível. Sendo assim, aqui será observada a proposta de Genette:

Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes na escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática, ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar. (GENETTE, 1979, p. 25).

Genette aponta ainda para a distinção que deve ser feita entre a narrativa (ou história) e o discurso, que ele define como “o discurso emprestado pelo poeta ou narrador a uma de suas personagens.” (GENETTE, 1973, p. 268). Todorov (1973) confirma a distinção entre história e discurso, definindo-os do seguinte modo: a história é determinada pelos acontecimentos relatados, por meio das ações dos personagens; é também uma convenção, visto que não existe ao nível dos próprios acontecimentos, é, portanto, uma abstração, já que não existe em si, mas é percebida e narrada por alguém.

Já o discurso é o relato feito pelo narrador. O que conta no discurso é a forma como o narrador faz conhecer os acontecimentos, os personagens, suas ações. Para Todorov tanto a história quanto o discurso são importantes na construção literária:

Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. [...] Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. (TODOROV, 1973, p. 211).

O teórico ressalta que ambos os aspectos, história e discurso, são instâncias literárias e, portanto, devem ter um tratamento que os considere como elementos literários, por conseguinte, de natureza ficcional.

Nesses termos, a história em *Rakushisha* é o conteúdo narrativo, ou seja, são os acontecimentos que ocorreram, é o conjunto composto por todos os fatos vivenciados por

Celina, sejam aqueles que pertencem à sua memória e que são evocados enquanto acontecimento do passado, sejam os acontecimentos relativos à sua viagem para o Japão.

Na história, a personagem Celina é uma mulher que vivencia um momento presente preso completamente a um tempo pretérito imbricado ao trágico episódio no qual perdeu sua filha. Sua história pessoal e a história dessa tragédia não são contadas em minúcias. Poucas informações estão disponíveis ao leitor: além do artesanato, Celina fabricava bolsas de pano para sobreviver, pouco se sabe de sua rotina. Sabe-se, no entanto, que está no passado, com seu ex-marido Marco, sua filha e a vida em família, toda a substância de sua vida. O que parece ter maior importância para a história é o modo como a personagem apreende e descreve as impressões filtradas por seu espírito melancólico, e como sua experiência no Japão pode elevar esse espírito decadente com todas as reminiscências da dor, por meio de uma introspecção posta a caminhar junto com o poeta zen Matsuo Bashô e sua poesia em haikai, a um estado de iluminação, ou pelo menos de maior autoconhecimento.

Em concomitância à história de Celina, entremeados a ela, estão os relatos dos acontecimentos que cercam a vida do personagem Haruki. Em seu passado há uma ausência. Nele, suas raízes nipônicas foram silenciadas. Em seu presente, vive, por meio da missão de ilustrar uma tradução do livro do poeta japonês, um encontro com esse passado ancestral, visita a terra de seus pais ao norte do Japão e permite que a memória de outros se torne sua própria memória. Além disso, outra personagem é interposta nessa história: a tradutora Yukiko, com quem mantém um relacionamento ilegítimo, porque adúltero.

Outra dimensão da história, contata pelo discurso emprestado pelo narrador à personagem Celina e que consubstancia toda a história dos demais personagens, sendo o único ponto em comum entre eles, trata da vida do poeta do haikai, Matsuo Bashô, um personagem real e histórico. Segundo Paulo Leminski (1980), Bashô, poeta japonês do século XVII (1644 – 1694), nasceu em uma cultura que buscava o sentido de tudo no silêncio e no vazio, numa sociedade que valoriza o coletivo. Foi samurai e monge zen, colocou em prática no haikai aquilo que aprendeu e que alimentou a sua alma durante a vida. Tornou-se o maior poeta de haikai do Japão, transformando essa forma poética em um caminho, uma via de acesso a uma experiência. É por esse caminho que trilhará a personagem Celina, em *Rakushisha*. Para o estudioso, Bashô é “santidade e sentido, guerreiro de nascença e formação, monge por escolha, poeta por fatalidade” (LEMINSKI, 1980, p. 83). Sua poesia em haikai assume importância discursiva quando se infere o valor da filosofia zen no contexto da

vida da personagem Celina. Haikai é a descrição de um acontecimento que chamou a atenção do poeta. A vegetação, o clima, as estações do ano ou um riacho podem ser o tema de um haikai, remetendo ao que está acontecendo no lugar e é motivo para reflexão pela trivialidade do instante flagrado.

Na narrativa de *Rakushisha*, a história de Bashô é contada em fragmentos, como as demais histórias. O contexto histórico é o Japão do século XVII governado pelos xoguns, os chefes militares da longa dinastia dos Tokugawa. O senhor Bananeira, Matsuo Bashô, nasceria no ano de 1644, na província de Iga, localizada nas proximidades de Kyoto, em uma família de samurais, os guerreiros do Japão feudal, de baixa linhagem. De samurai a poeta, alguns detalhes de sua trajetória são relatados no texto:

Logo foi servir a um jovem mestre, Tôdô Yoshitada. Entre os dois, existiam laços fortes de amizade. E existiam os laços da poesia. Escreviam poemas, ambos. Escreviam haikai. Com a maioria veio seu nome de samurai: Matsuo Munefusa. Em seguida a morte prematura de Yoshitada, o que levou Bashô a abandonar sua casa e a adotar uma vida errante. Andarilho. Viajante. Tinha vinte e dois anos. [...]. Acredita-se que ele tenha ido para Kyoto onde teria estudado poesia, caligrafia, filosofia. (LISBOA, 2014, p. 141, 142).

De semelhante modo, a narrativa fala de sua poesia. O termo “haikai” é apresentado pelo personagem Haruki como sendo: “Uma forma poética. Das mais breves, dezessete sílabas organizadas em três versos, no padrão cinco-sete-cinco”. (LISBOA, 2014, p. 89, 90).

O diário de Saga, o Saga Nikki, é bastante curto, formado por poemas e notas em prosa, é reproduzido no romance integralmente. O diário – o último de um total de cinco diários de viagens na obra de Bashô – é reproduzido na sua ordem cronológica, intercalado e dialogando com as páginas do diário que a protagonista carioca Celina começa a escrever também em Kyoto.

O próprio diário do poeta japonês é evocado para contar sua história, principalmente um período em que esteve hospedado na Cabana dos Caquis Caídos, a *Rakushisha*: “Escreveu o Diário de Saga não muito tempo antes de morrer, quando se hospedou com seu discípulo Kyorai na Cabana dos Caquis Caídos, nos arredores de Kyoto. O ano era 1691.” (LISBOA, 2014, p. 90). Todos esses acontecimentos que compõem a história em *Rakushisha* estão localizados no âmbito do texto ficcional, mas entendidos com a abstração do meio linguístico.

A narrativa enquanto discurso narrativo compreende, em *Rakushisha*, a narrativa de Celina, o discurso da personagem transcrito em seu diário, que consta do relato que faz de sua

experiência no Japão, de suas reminiscências, que situam a personagem em um período transcorrido há cerca de seis anos, e, de trechos dos discursos do poeta japonês e de seus poemas abstraídos do *Diário de Saga*. Compreende, em termos gerais, a narrativa enunciada em terceira pessoa em que constam os vários discursos encaixados, formando o todo discursivo.

Já a narração, o ato de narrar produtor do enunciado, e, conseqüentemente, todo o conjunto da situação real ou fictícia em que se assenta, corresponde ao ato de contar todos os acontecimentos que se desdobram no romance. Enquanto os acontecimentos nada dependem da narração, o discurso narrativo depende dela completamente, pois a narração engloba todo o discurso narrativo. No romance, o ato de narrar ocorre como uma enunciação realizada por um agente que conta a história fazendo uso de vários discursos. Há discursos em terceira pessoa, há os discursos emprestados aos personagens pelo narrador e há também o discurso de um personagem evocado por outro personagem. Todos como resultado dessa ação que é relatar, contar e, por conseguinte, produzir enunciados.

Dos três níveis distinguidos por Genette, considerando o sentido restrito atribuído ao termo “narrativa”, o do discurso narrativo é, para o teórico:

[...] o único que se oferece diretamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção. [...] É, portanto a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata e por outro lado, sobre a atividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode ser senão indireto, inevitavelmente, mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objeto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis. (GENETTE, 1979, p. 25, 26).

O discurso narrativo é, pois, o instrumento apropriado na análise da narrativa de ficção, por ser considerado elemento restritamente interno à obra, e se adequa ao estudo da obra, tomada enquanto produto da imaginação, visto que tanto a história quanto a narração só têm existência por intermédio da própria narrativa. O discurso narrativo, entretanto, só existe enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo, e, por ser proferido por alguém, sem o que não seria em si um discurso.

Há, portanto, uma relação de reciprocidade, pois, enquanto narrativo, subsiste da sua relação com a história que conta, e, enquanto discursivo, vive de sua relação com a narração que o profere. É considerando essa relação de reciprocidade que a análise do discurso

narrativo se realiza, ou seja, a análise do discurso narrativo é o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e, desde que estejam inscritas no discurso da narrativa, entre história e narração.

Outra importante constatação feita por Genette (1973) é a de que a representação literária, nos termos de Platão, não é o somatório da mimesis aos “discursos”, mas a narrativa e somente ela. Além disso, não se pode conceber imitação perfeita, visto que se é perfeita não se trata de imitação, mas da coisa em si. Mesmo confundindo-se com a própria narrativa (em sentido amplo), a representação literária não se resume aos elementos puramente narrativos (em sentido estrito). O teórico chama a atenção para a representação de ações e de fatos constituintes da própria narrativa que estão estreitamente relacionados com a representação de objetos e personagens. Tais ações e/ou fatos nucleares são mais bem arranjados quando a narração recorre à descrição para se construir enquanto discurso, pois, segundo o teórico:

Toda narrativa comporta, com efeito, embora intimamente misturados e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição. (GENETTE, 1973, p. 262).

Assim, a descrição, mais livre do que a narrativa, por vezes tem sido confundida, ignorada ou mesmo esquecida. Concebe-se, entretanto, a existência de textos puramente descritivos, quando se pretende a representação de objetos em sua existência espacial, desconsiderando-se qualquer acontecimento ou efeito de sucessão que possa indicar o transcorrer do tempo. E, de qualquer modo, é mais fácil que se encontre a ocorrência de uma descrição pura de elementos narrativos do que a narrativa pura, sem a representação por descrição. Genette ainda enfatiza que a descrição é mais indispensável que a narração por ser mais fácil descrever sem narrar do que o contrário.

O teórico pontua que a descrição é encontrada como uma aliada, sempre unida à narração. E ainda pondera: “A descrição é muito naturalmente uma *ancilla narrationis*, escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada”. (GENETTE, 1973, p. 263). Pode-se inferir que a descrição tem uma estratégica importância na narrativa, porque é a partir das descrições presentes na narrativa que se estabelece o contato com índices necessários para o entendimento total da narrativa.

De acordo com os postulados de Roland Barthes (1973), na narrativa, a descrição pode instalar-se como mero elemento estético para ornamento do discurso, uma divagação proposital. Por outro lado, ela pode desempenhar uma função simbólica e explicativa simultaneamente, quando a descrição aparece para explicar ou justificar psicologicamente os personagens. Isso ocorre quando ela revela e ao mesmo tempo justifica a psicologia dos personagens por meio de retratos físicos e descrições de roupas e até de móveis, por exemplo. Com a evolução das formas narrativas, a descrição perdeu sua autonomia no que ganhou de importância.

Genette (1973) pontua ainda que a narração e a descrição estão sempre separadas por diferenças de conteúdo. Se por um lado a narração está ligada a ações e acontecimentos, com forte acento nos aspectos temporal e dramático da narrativa, a descrição, por outro lado, demora-se sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, suspendendo o curso do tempo para distribuir a narrativa no espaço. O teórico ainda esclarece:

Estes dois tipos de discurso podem portanto aparecer como exprimindo duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa e logo, segundo uma equivalência tradicional mais “poética”. (GENETTE, 1973, p. 265).

A descrição é um recurso discursivo que permeia a narrativa de *Rakushisha*, principalmente no relato da impressão que a personagem Celina tem quando sai a flunar pelas ruas de Kyoto. A personagem, para não silenciar sua vivência durante a estada no Japão, descreve cada impressão em um diário, ao modo do *Diário de Saga*, escrito por Bashô. Suas descrições acabam por denunciar um estado de solidão que, com o passar dos dias, intensificaria a dor de suas maiores perdas: sua filha Alice e seu ex-marido Marco.

Cada momento é descrito por Celina como se estivesse pintando um quadro: “A cor agora é o verde das árvores, há peixes no pequeno canal de águas transparentes. Há lojinhas de um lado e de outro, casas de chá, pequenos restaurantes. Gatos. Nas paredes do canal cresce musgo entre as paredes.” (LISBOA, 2014, p. 88). Em seus quadros constava uma bolha que a isolava do resto do mundo.

A descrição tem sua constância atenuada por conta dos relatos que a personagem Celina faz dos eventos de seu passado. Na verdade, a essência da narrativa está em relatar as reminiscências de uma dor, as lembranças de uma vida em família e a memória de um tempo pretérito que insiste em se fazer presente, ao menos nos ressentimentos de Celina.

De fato, a narrativa de *Rakushisha*, como também se verifica em outros romances de Lisboa, principalmente em *Azul corvo*, *Sinfonia em branco* e *Hanói*, tem sua configuração imbricada nos lapsos da memória em que as cenas são construídas como *flashes* fotográficos, meio desconectadas de uma progressão lógica e linear. A história, mesmo quando contada em terceira pessoa, parece querer traduzir o caminho percorrido pelas lembranças da protagonista, fomentando uma interpretação vaga dessas imagens por conta da incompletude da memória retratada.

Esse caminho mnemônico em *Rakushisha* é encontrado em todos os indícios que, paulatinamente, compõem a história da perda sofrida por Celina, a protagonista. O narratário é instigado a aprender a caminhar junto com a personagem que padece de uma dor melancólica que lhe atrofia os passos. Nesse percurso, as quebras na linearidade cronológica e as marcas de constantes interrupções do fio da memória relatada são intensificadas no arranjo textual fragmentário. O próprio texto constitui-se um caminho pedregoso, com desvios sinuosos, às vezes incompreensíveis. Por isso, é necessário que a leitura do romance seja feita sob uma perspectiva que perscrute a configuração de sua narrativa, para que melhor se compreenda a dimensão de uma obra que transcorre nas reminiscências de um ser de ficção.

Roland Barthes (1973), ao tecer seus postulados sobre a análise da narrativa, pontua que não se pode produzir uma narrativa sem que se refira a um sistema implícito de unidades e de regras. Para tanto, a análise não pode prescindir de uma base teórica que lhe dê sustentação, e, como as narrativas encontram seus primeiros termos e princípios na própria linguística, é razoável, segundo Barthes, que ela se constitua em modelo fundador da análise literária, pois é a partir da linguística que o discurso deve ser estudado.

Apontando para a importância de se verificarem os níveis de significação, de acordo com o exposto por Benveniste em sua teoria dos níveis, Barthes ressalta que:

[...] a significação não está “ao cabo” da narrativa, ela a atravessa [...] Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical. (BARTHES, 1973, p. 26).

Inferese que tudo na narrativa literária está permeado de significação, ou seja, não há elementos dispensáveis, e, conseqüentemente, para a compreensão geral de uma obra, é imprescindível que se verifique a significação e o desdobramento de cada estágio que compõe o todo.

Barthes (1973) assegura que tudo na narrativa se compõe de funções e que tudo carrega algum significado, ou seja, não há nenhuma construção, seja de qualquer natureza, que não apresente uma função significativa. E isso não é uma questão de arte advinda do narrador, mas faz parte da constituição da narrativa. Por mais que pareça irrelevante, um detalhe qualquer é portador de significação, mesmo que aponte para algo aparentemente inútil. Não se pode pensar que há elementos perdidos ou deslocados na narrativa, tudo tem um objetivo correlacionado ao todo e isso exclui a possibilidade da existência de ruídos, no sentido da informação que a palavra pode oferecer ao contexto.

No sentido ou na função de um elemento, está a possibilidade de se verificar a correlação desse elemento com outras instâncias da obra ou até mesmo com a obra inteira. Segundo Todorov (1973), se uma obra não apresenta deficiência, cada elemento carrega um ou vários sentidos. Assim, o sentido de um monólogo, por exemplo, pode caracterizar uma determinada personagem.

A atmosfera melancólica que cerca a vida da personagem Celina, em *Rakushisha*, é intensificada pelas reminiscências de momentos felizes entremeados pelo trauma da perda. Cada lembrança é um índice que, paulatinamente, compõe as partes integrantes da história da personagem. Por toda essa narrativa, os curtos parênteses em que a protagonista traduz momentos de sua vida, momentos de um passado transcorrido no Rio de Janeiro e momentos de um presente que se constrói em Kyoto, são marcações indiciais, pois nada é dito às claras, mas como, seguindo a mesma configuração da memória fragmentada de Celina, uma atmosfera a ser decifrada.

O enredo do romance inicia *in media res*. Celina está no Japão e decide andar sozinha pelas ruas de Kyoto. Sua primeira meta é ir até à esquina onde encontra um cão-guia ocidental vestido com uma capa de chuva amarela. No centro da cena está o cão, embora ele esteja conduzindo um homem de guarda-chuva transparente, supostamente oriental. Celina familiariza-se com o traço ocidental do cão, que, por ter nascido em algum canil de criador de cães da cidade, é menos ocidental do que ela. Com isso, a autora introduz o não-pertencimento da personagem, caracterizando paulatinamente seu deslocamento por terras estranhas às suas raízes.

Celina desenvolve um diálogo lacônico com o cão por meio da troca de olhares e denuncia a ausência de motivo em sua anônima peregrinação pela cidade. A desafiadora caminhada pelas ruas de Kyoto, no Japão, serviria para que reaprendesse a andar: “Estou

reaprendendo a caminhar” (LISBOA, 2014, p. 10), isso é um indício, um prenúncio do trauma sofrido pela personagem. Não um trauma físico, no plano material, mas um trauma no plano psicológico, uma perda que abalou sua estrutura emocional, imobilizando-a. Todos os aspectos relacionados a esse evento são indexações costuradas à narrativa de modo ininterrupto.

Isso também pode ser verificado neste trecho, cujos elementos informantes apresentam dados explícitos de uma experiência momentânea de um tempo presente, mas relacionados ao passado da protagonista:

O guarda-chuva tapa um pedaço do céu e a chuva é fraca, mas insisti em sair de sandálias e meu pé está ficando molhado. Paciência. Não é o mais importante, nem de longe. Que eles estejam secos ou que estejam molhados. Sinto a umidade um pouco fria na pele. Importante é que eles continuem se alternando sobre a calçada, mesmo que lentamente. (LISBOA, 2014, p. 13).

A alternância de seus pés sobre a calçada marcada pela lentidão e falta de destreza esconde a causa, mas revela ser índice de um evento escondido na memória da personagem.

Na verdade, tudo isso é uma demonstração de que as questões em torno da narração têm gerado debates teóricos complexos. Os estudiosos da narrativa consideram a existência de pelo menos dois grandes modos de narrar. Em um desses, segundo os postulados de Yves Reuter (2014), evocado da concepção filosófica aristotélica, denominado *diegesis*, “o narrador fala em seu nome, ou pelo menos não dissimula as marcas de sua presença” (REUTER, 2014, p. 65). Nesse tipo de narração, o leitor consegue distinguir a voz do narrador e perceber a existência de uma ou várias consciências envolvidas.

No segundo modo, denominado de *mimesis*, segundo o mesmo autor, não se pode distinguir ou identificar a voz do narrador. Nele, a história parece narrar-se por conta própria. De acordo com o teórico, esse é o reino do *mostrar* “que, sem dúvida, remete mais ao teatro, ao drama, a certos romances dialogados ou monologados e à narração neutra” (REUTER, 2014, p. 65).

O primeiro modo, o modo do narrar, apresenta a fala das personagens mediadas pelo discurso do narrador. São falas narrativizadas, transpostas nos estilo indireto ou indireto livre. É esse o modo com que Lisboa constrói a narração de seu romance, ora analisado. Além disso, a narração de suas tramas é marcada por fatores psíquicos que, segundo Reuter (2014), devem ser considerados para efeito de análise literária.

Seria necessário distinguir ainda os modos de presença, mediados ou não, do discurso exterior, pronunciado, e do discurso interior, não pronunciado, que nos instala no interior das personagens, para tentar apreender os mínimos movimentos de sua vida psíquica, numa espécie de discurso imediato. (REUTER, 2014, p. 67, 68).

Aprofundando-se nas questões pontuais da teoria literária, Reuter (2014) discorre sobre as duas formas fundamentais do narrador. Denomina de heterodiegético o narrador ausente como personagem, como se constata em *Rakushisha* (pelo menos em termos gerais) e *Hanói*. O narrador homodiegético é verificado em *Azul corvo*, outro importante romance de Lisboa, em que há uma voz em primeira pessoa, um narrador-personagem. Essa distinção é válida por facilitar a identificação do “domínio, no texto, de uma ou de outra das duas grandes formas de organização da mensagem: o discurso ou a narrativa.” (REUTER, 2014, p. 71).

Essa diferenciação entre discurso e narrativa é explorada por Genette no ensaio “Fronteiras da narrativa”, em que o teórico faz o seguinte esclarecimento:

No discurso, alguém fala, e sua situação no ato mesmo de falar é o foco das significações mais importantes; na narrativa, como o diz Benveniste com força, *ninguém fala*, no sentido de que em nenhum momento temos de nos perguntar *quem fala* (onde, e quanto, etc.) para receber integralmente a significação do texto. (GENETTE, 1973, p. 270).

O teórico acrescenta que as essências da narrativa e do discurso não são encontradas, quase nunca, em estado puro em nenhum texto. Desse modo, há sempre alguma narrativa no discurso e algum discurso na narrativa. Quando se verifica o rigor de uma narrativa, as intervenções de elementos discursivos em seu interior podem se constituir em uma infração, visto que ocorrerá uma descaracterização na narrativa por conta dessa intervenção. Sobre isso, o autor pontua que “a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso” (GENETTE, 1973, p. 272). Essa assertiva aponta para um caráter determinante da narrativa: enquanto o discurso não tem nenhuma pureza a preservar, por ser o modo natural da linguagem e, por conseguinte, acolher todo tipo de formas da língua. A narrativa, por outro lado, é um modo particular de expressão que se define por exclusões e condições restritivas, recusa, por exemplo, a primeira pessoa e o presente. Em suma, enquanto o discurso pode narrar sem deixar de ser discurso, a narrativa não pode discorrer sem deixar de ser narrativa.

Não há, portanto, narrativa em sua forma rigorosa, destaca Genette, não se pode admitir uma narrativa que se abstenha do discurso, pois tal expressão sucumbiria em secura.

Ao bem do texto, “o menor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais discreta comparação, o mais modesto “talvez”, [...] introduzem em sua trama um tipo de fala que lhe é estranha” (GENETTE, 1973, p. 272). Ou seja, um pequeno passo em direção à subjetividade constitui-se em uma evocação ao discurso.

Algo fácil de identificar no discurso é a marcação textual dos dêiticos, próprios da enunciação. Em contrapartida, a enunciação é dissimulada na narrativa. Reuter (2014) esclarece que, apesar de essas duas formas de organização do texto mostrarem-se sempre misturadas, é possível verificar a predominância de uma delas e, com isso, determinar a caracterização de toda uma obra. Como se constata nos dois casos abaixo:

Não sabia o que esperava por mim quanto pousamos no Japão. Trocamos de avião em Amsterdã. Eu nunca tinha saído do meu país. Nunca tinha tido muito dinheiro nem muita vontade para isso. [...] Nunca pensei em pegar minhas economias e gastá-las num bilhete Rio-Amsterdã-Osaka-Amsterdã-Rio. (LISBOA, 2014, p. 63).

Celina foi até a estação acompanhar Haruki no dia em que ele tomou o trem-bala, o Shinkansen, para Tóquio, em busca da memória do poeta Matsuo Bashô [...]. Fazia uma semana que Haruki e Celina haviam chegado a Kyoto, ele então resolveu partir para Tóquio, e de lá talvez ainda mais para o norte. [...]. Uma ideia possível: visitar Sendai, a terra da família de seu pai? (LISBOA, 2014, p. 75, 76).

No primeiro texto, há uma enunciação, um discurso. Os pronomes “eu”, “mim”, “meu” marcam a impressão de subjetividade. Há também uma diferenciação entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. No segundo texto, a mensagem apresenta uma fachada de objetividade, sem que o narrador em terceira pessoa se intrometa na trama. O tempo predominante é o passado simples e as frases são declarativas.

O modo de narrar em *Rakushisha* apresenta aglutinação de muitas consciências. Há a voz da protagonista configurada num diário, a voz do poeta Bashô evocada no mesmo diário de Celina e há uma terceira voz que sonda a alma traumatizada da protagonista e que perscruta a intimidade de Haruki, fazendo o leitor compreender seu estado de deslocamento identitário. A narrativa é predominantemente em terceira pessoa, mas a quantidade de recortes e de mudança de voz em cada um deles faz pensar em monólogos. São, na concepção de Yves Reuter (2014), narrações encaixadas que formam um encadeamento de várias micronarrativas, como já havia escrito Tzvetan Todorov: “todas as narrativas do mundo são constituídas por diferentes combinações de uma dezena de micronarrativas de estrutura estável, que corresponderiam a um pequeno número de situações essenciais da vida”. (TODOROV, 1973, p. 216).

A subjetividade que marca a narração em primeira pessoa, restrita aos monólogos transcritos no diário da protagonista Celina, instala-se no discurso por meio de elementos de ordem propriamente linguística. Os verbos em primeira pessoa do tempo presente demarcam uma perspectiva de proximidade e de testemunho pessoal. É importante observar, entretanto, que:

[...] este *eu* não se define de nenhum modo como a pessoa que mantém o discurso, do mesmo modo o tempo presente, que é o tempo por excelência do modo discursivo, não define de nenhum modo o momento em que o discurso é enunciado, sem emprego marcando “a coincidência do acontecimento descrito com a instância do discurso que o descreve”. Inversamente a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador (GENETTE, 1973, p. 268, 269).

O teórico fala da ausência de um narrador de modo veemente, como se os acontecimentos surgissem no horizonte da história narrando-se a si mesmos. Mas o que se percebe em *Rakushisha* é que os acontecimentos referentes às impressões ou mesmo às lembranças de Celina, assim como a história da experiência de Haruki no Japão são contados tanto em primeira pessoa quanto em terceira. Ou seja, não há diferenciação nos assuntos narrados, o que há é um efeito de proximidade ou de distanciamento causado pela perspectiva da narração. Na obra de Lisboa, a sucessão entre os modos de narrar não recebe marcações explícitas no texto, o que há é um espaço duplo ou três asteriscos. Por vezes, no entanto, nada é interposto como elemento de demarcação ou de ligação entre os modos de narrar, assim como também entre os espaços e os tempos da narração.

Todorov (1973) esclarece que em uma narrativa as histórias podem se ligar de diversas maneiras. Dentre elas, o teórico destaca três tipos, por julgá-los frequentes: o encadeamento, que consiste em justapor diferentes histórias (quando uma acaba, outra começa); o segundo tipo é denominado de encaixamento, como supramencionado; o terceiro, chamado de alternância, consiste no modo simultâneo de se contar duas ou mais histórias, ora interrompendo uma, ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.

É importante assinalar que no romance analisado esses dois últimos tipos são frequentes. A narrativa em terceira pessoa conta uma história mais abrangente marcada por constantes interrupções. Em cada interrupção, os relatos registrados no diário de Celina são intercalados para contar duas histórias: uma delas é a experiência da personagem no Japão, cada momento tem suas impressões registradas; a segunda assemelha-se a uma transcrição do diário do poeta Matsuo Bashô, no diário de Celina. Tanto a história quanto o discurso

inferidos nos poemas do mestre do haikai são assimilados por ela, de modo que toda a solidão da protagonista é sentida na solidão descrita por Bashô. Em suma, no diário de Celina há uma alternância: ora a personagem fala de si, retratando as imagens de seu passado e as impressões de seu presente, ora ela fala de Bashô, contando a história e a poesia em haikai.

Não há dúvida de que Lisboa é uma autora preocupada com técnicas de introspecção, que passam pelo monólogo interior. É o que se percebe, sobretudo, em *Rakushisha*, mas também em outros romances como em *Hanói*, *Azul corvo*, *Um beijo de colombina* e *Sinfonia em branco*. A introspecção e, conseqüentemente, o monólogo abrem caminho para o modo de narrar em primeira pessoa. No entanto, as narrativas encaixadas compõem um todo fragmentário, fazendo alternar, inclusive, o modo de narrar.

Outro esquema que também serve de parâmetro é o de Reuter (2014). Com base nele, a narrativa de *Rakushisha* pode ser concebida como uma narração heterodiegética centrada no ator, visto que o narrador está limitado pela visão da personagem Celina, que orienta a focalização da maior parte da trama. Há uma restrição nas profundidades externa e interna, pois todos os eventos são informados ao leitor à medida que o caminho da personagem é relatado. Apesar de que, nessa trama, o *flashback* e a antecipação permeiam todo o enredo, visto que esse é um traço do modo criativo da autora. O centro da perspectiva e das outras sensações está nos personagens, principalmente em Celina e Haruki.

Adriana Lisboa cria narrações, personagens, tempo e espaço que não podem ser enclausurados nem tampouco restringidos a modelos fixos. Como Reuter (2014) enfatiza, essas classificações não podem ser cristalizadas: “Primeiramente, porque um romance, ainda que se caracterize por dominantes, geralmente integra fragmentos organizados alternativamente sobre vários destes componentes” (REUTER, 2014, p. 78). É a organização desses fragmentos que traduz significados à obra literária.

No que diz respeito à construção do sentido do texto literário, é importante evocar a reflexão feita por Bakhtin (2006), em que o estudioso assegura que o dialogismo é determinante na construção de sentidos dos discursos que são produzidos socialmente. No tocante a essa questão, considera que nenhum discurso é individual porque não é construído de maneira fechada e isolada em si, mas dialoga com outros interlocutores ou textos. Essa noção dialética permitiu a Bakhtin definir o texto como sendo “um tecido de muitas vozes”, estabelecido por meio da alteridade. É através da relação autor-texto-leitor que é possível construir os sentidos do texto, pois um reclama o outro.

Bakhtin (2006) faz referência à voz do outro, ao discurso alheio que, quando citado penetra o discurso em uso, conservando sua autonomia estrutural e semântica, não causando modificações na trama do contexto que o integrou. Assim, a enunciação do narrador, ao integrar na sua composição o discurso do outro, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-lo parcialmente, associando-o à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conserve, mesmo que rudimentarmente, a autonomia primitiva do discurso de outrem, pois só assim ele pode ser completamente apreendido.

E isso é perfeitamente verificado na integração dos poemas do poeta Matsuo Bashô ao diário da personagem Celina. Há uma preservação da estrutura do poema em haikai que a personagem transcreve em seu diário para fazê-los dialogar com a melancólica reminiscência dos eventos de seu passado em contraste com o tempo presente de solidão e vazio. Essa forma evidente de manifestação da polifonia que é o discurso citado é definida por Bakhtin como “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (BAKHTIN, 2006, p. 144).

Além da evocação dos poemas de Bashô, há um número considerável de textos que são assimilados ao contexto da história. São trechos de passes de metrô, guias de viagens e de bulas de medicamentos, dentre outros. Alguns traduzem sentidos figurados: “A vida: atenção ao prazo de validade. A vida: dosagem recomendada, vide bula. Testada dermatologicamente. Testada dermatologicamente [...]. Aconselhável a consulta a seu médico antes de usar.” (LISBOA, 2014, p. 91). Outros, que tentam imprimir o realismo do cotidiano, são textos de advertências, orientações etc. Assim, a prosa romanesca é vista como um mosaico de significados. O filósofo e linguista Bakhtin privilegia o romance em detrimento da poesia por considerar esta monológica e aquele polifônico, plurilíngue e plurivocal.

No tocante à posição do narrador, Theodor Adorno (2003) desenvolve uma profícua reflexão, considerando o romance contemporâneo. O teórico pontua que “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p. 56). Desenvolvendo seu ensaio, Adorno discorre sobre o romance tradicional e cita Flaubert como a encarnação da dimensão autêntica desse período. Referindo-se ao palco italiano, comenta a técnica do teatro burguês, concebendo-a como uma ilusão em que o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece como se presenciasse a cena. A força que produz a ilusão é o ponto de apoio onde se afirma a subjetividade do narrador.

Adorno (2003) considera que, se a reflexão em Flaubert era de ordem moral, por se configurar numa tomada de partido a favor ou contra certo personagem, “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva.” (ADORNO, 2003, p. 60). E cita a estrutura do comentário em Proust:

está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (ADORNO, 2003, p. 61).

Adorno acrescenta que, mesmo nas produções literárias mais acuradas, essa distância torna-se um mandamento da própria forma. A extinção dessa distância estética resulta na impossibilidade de uma representação clara e fidedigna da realidade, impossibilitando que se capte a essência, o verdadeiro significado de qualquer fenômeno que retrate. O teórico coloca ainda que a essência do romance não está mais ligada a elementos positivos do homem e critica severamente a inclinação de alguns romancistas pelo que denominou de realismo de exterioridade, presos na descrição de comportamentos humanos frente a situações de conflito, que se situam na superfície dos fatos, não penetrando na subjetividade humana. Adorno entende que a linguagem deve ser transformada para dar conta de uma realidade essencialmente subjetiva.

1.2 O tempo na narrativa de *Rakushisha*

O tempo é outro importante elemento da narrativa que tem recebido atenção dos teóricos e críticos da literatura. Benedito Nunes (1988), em *O tempo na narrativa*, discute com minúcias e com razoável profundidade algumas teorias relativas à configuração do tempo na narrativa de ficção. O estudioso esclarece que nem sempre o tempo é obvio e prova essa assertiva verificando os procedimentos de construção e impressão no texto literário. Antes disso, entretanto, evoca questionamentos filosóficos no intuito de construir uma reflexão sobre a compreensão que se tem do significado do tempo.

O filósofo Santo Agostinho é a âncora dessa reflexão inicial. As confissões do pensador cristão no tocante à carga semântica da palavra “tempo” e o que seu significado

imprime representam o ponto de partida de Benedito Nunes para comentar, no universo da literatura, a representação do tempo. Nesse sentido, o teórico pontua que:

A relação entre o começo e o fim, chamado *intervalo*, de determinado movimento, o cômputo de sua *duração*, bem como a passagem de um intervalo a outro numa ordem que liga o anterior ao posterior, chamada de sucessão - todas essas noções que o uso do relógio suscita de maneira espontânea corroboram a compreensão prévia do tempo, por força de nossa atividade prática, que nos obriga a lidar com ele antes de conceituá-lo. (NUNES, 1988, p. 17).

Passando pelas bases científicas da teorização do tempo físico, Nunes discorre em pormenores sobre o conceito de tempo psicológico ou tempo vivido, também chamado de duração interior, para falar da experiência da sucessão dos estados internos das personagens. Para o teórico, o traço mais relevante do tempo psicológico é a perene falta de coincidência com as medidas temporais objetivas.

Nunes (1988), desenvolvendo estudos sobre o tempo no texto literário, cita os três planos da narrativa, a saber: “o da história, do ponto de vista do conteúdo, o do discurso, do ponto de vista da forma de expressão, e o da narração, do ponto de vista do ato de narrar.” (NUNES, 1988, p. 24), para evidenciar que é no plano da história que o tempo na obra literária é inventado, irreal. No entanto, coloca o teórico, o tempo imaginário projeta-se numa relação de dependência com o tempo real, implícito na consecutividade do discurso em que se configura a narrativa como um todo significativo. Além disso, o tempo da história é um elemento de larga manipulação pelo seu caráter plural:

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua "infinita docilidade", que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações (NUNES, 1988, p. 28).

Para Benedito Nunes (1988), o tempo na narrativa literária é “inseparável do mundo imaginado, acompanhando o estatuto dos seres, objetos e situações”. (NUNES, p. 24). O tempo ficcional não pode ser revestido da continuidade do tempo do mundo não ficcional, por isso, segundo o teórico, a narrativa é permeada por lacunas permitidas no trânsito entre os possíveis tempos.

Nunes continua seus postulados, esclarecendo que a história, presa ao tempo imaginário, pode desenrolar-se em um curto espaço de tempo cronológico e ser desenvolvida num discurso longo e mesmo assim transparecer brevidade. Ou, pelo contrário, a longa duração de uma história, cronologicamente dilatada dentro de um discurso reduzido, transparecendo a longa duração dos fatos ocorridos. Mas, segundo o teórico, para que essa aparente correspondência do tempo da história com o tempo do discurso se verifique e se torne apreensível, é necessário o abandono do “referencial quantitativo da extensão ou do comprimento (longo/curto) pelo qualitativo de andamento, que importa em diferença de velocidade (vagaroso ou lento/célere ou rápido).” (NUNES, 1988, p. 33).

Tratando-se da “constante de velocidade”, o teórico concebe duas unidades de medida da duração do tempo, sempre relativas: uma espacial, a do texto, medida em número de linhas e de páginas; a segunda, denominada de temporal, a da história, medida em segundos, minutos e horas. Dentre as figuras que condensam, ao nível das grandes unidades narrativas, as possíveis variações de duração, Nunes (1988) discorre sobre duas em particular, o sumário e o alongamento. O sumário é definido como um recurso que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que a duração na história, imprimindo certa rapidez na narrativa.

Quando o discurso dura mais do que a história, tem-se o efeito do alongamento. Neste recurso, o movimento narrado é manipulado com paradas e interrupções. As pausas e as elipses são frequentes. Isso ocorre quando, por exemplo, o tempo da história é interrompido por uma pausa e o do discurso prossegue em descrições ou digressões. E, “equivalente ao corte na linguagem cinematográfica, a elipse é um curto-circuito: anula o tempo do discurso enquanto prossegue o da história.” (NUNES, 1988, p. 35).

Nunes (1988) concebe o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse como figuras retóricas que validam o estatuto fictício da narrativa, “na ordem dos efeitos estéticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia do tempo - da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados – uma função estruturante.” (NUNES, 1988, p. 35). O teórico tece algumas assertivas a respeito do romance de fluxo, apontando para as mudanças da duração interior, relativas ao curso temporal das emoções e das sensações e pontua que a “contrastação da duração interior com a impessoalidade e a objetividade do tempo cronológico é um dos principais condutos da tematização do tempo no romance.” (NUNES, 1988, p. 35).

Em *Rakushisha*, a narradora omite o fato causador do transtorno psicológico na vida da personagem Celina até às últimas páginas, quando aos poucos revela o evento que originou seu estado depressivo-melancólico. Toda a narrativa é estruturada em recortes, e os motivos que ditam as atitudes das personagens não são esclarecidos de imediato, mas são recortados, gerando um efeito de suspense e apreensão no leitor. Predomina na narrativa a representação do tempo psicológico, permeado por elipses e digressões. Uma característica dessa narrativa é o emprego do *flashback* como recurso a serviço do tempo psicológico. E a duração da história pode ser verificada nas inscrições feitas no diário da protagonista, considerando os eventos do passado que são atualizados na memória de Celina.

O discurso, no romance, tem maior duração que a história. Verifica-se o efeito do alongamento. Nele, o movimento narrado é manipulado com paradas e interposição de outras circunstâncias e fatos ocorridos em tempos distintos. As pausas e as elipses são frequentes. Isso ocorre quando, por exemplo, o tempo da história é interrompido por uma pausa e o do discurso prossegue em descrições ou digressões constantes nas impressões de Celina registradas em seu diário. Ocorrem também os cortes ou elipses, que equivalem ao corte na linguagem cinematográfica, quando o tempo do discurso é anulado enquanto prossegue o da história.

1.3 O espaço na narrativa: heterotopia

É difícil, senão impossível, dissociar o tempo do espaço na narrativa de Lisboa. O deslocamento de suas personagens por lugares em que se configuram as identidades é o esteio da prosa da autora. Os eventos de suas tramas, marcados por estados que se transformam na camada temporal, desenrolam-se comumente em mais de um lugar. O elemento visível - o lugar - tem maior notoriedade do que o invisível, o tempo.

De acordo com o posicionamento de Dimas (1985), tudo indica que há uma significativa carência de pesquisas mais aprofundadas ou de maior relevância para os estudos literários voltados para a espacialidade no romance: “No quadro da sofisticação crítica a que chegaram os estudos do romance, é fácil perceber que alguns aspectos ganharam preferência sobre outros e que o estudo do espaço ainda não encontrou receptividade sistemática” (DIMAS, 1985, p. 6).

Para Yves Reuter (2014), o espaço encenado pelo romance pode ser concebido a partir de dois caminhos: “suas relações com o espaço real e suas funções no interior do texto” (REUTER, 2004, p. 59). Os lugares dos romances podem ancorar a narrativa no mundo real, dando a impressão de que eles o refletem. Na concepção do teórico, as funções dos lugares são múltiplas, e é preciso que se verifique como estão configurados na narrativa para que se lhes possa atribuir significado, visto que eles se organizam, formam sistemas e produzem sentido na trama.

Em “Outros espaços”, conferência realizada em 1967, Michel Foucault anuncia esse “entrecruzamento fatal do tempo com o espaço”: “A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso” (FOUCAULT, 2006, p. 411).

Segundo o filósofo, a sociedade de hoje não vive em um espaço homogêneo e vazio, ao contrário, vive em um espaço carregado de qualidades ou mesmo povoado de fantasmas. As experiências dos indivíduos ocorrem em espaços cujas qualidades são intrínsecas a eles mesmos, como pontua Foucault:

O espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões, possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas: é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado; é um espaço do alto, um espaço dos cumes ou, é pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2006, p. 413, 414).

O filósofo chama a atenção para um tipo específico de espaço, não o interno, descrito acima, mas um espaço que situa o indivíduo num conjunto de relações com outros espaços. O teórico fala de dois grandes tipos de espaços, há as utopias que se referem a posicionamentos em lugares irreais e, por conseguinte, a heterotopia, que, segundo ele, faz alusão ao lugar em que todos os outros posicionamentos reais que podem ser encontrados no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos. O filósofo acredita que há uma espécie de experiência mediana, mista localizada entre as utopias e as heterotopias. Essa experiência seria o espelho que, segundo o pensador:

é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. [...] O espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar

que ocupo, no momento em que me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe. (FOUCAUT, 2006, p. 415).

A virtualidade do espelho pode ser tomada por analogia para se pensar na relação da personagem Celina com a poesia de Bashô. No *Diário de Saga* e no haikai do poeta japonês, Celina consegue encontrar similitude. É lendo o diário de Bashô e escrevendo seu próprio diário que a personagem situa-se na virtualidade do espaço literário e urbano promovido pela filosofia zen, encontrada no *Diário de Saga*. Há, na narrativa de *Rakushisha*, uma superposição do tempo e do espaço: o tempo presente de Celina que gira em torno de seu passado refratário, e que está em diálogo com o tempo do poeta Matsuo Bashô. Todos esses tempos são reunidos em um espaço ao mesmo tempo histórico e heterotópico: a *Rakushisha*, a Cabana dos Caquis Caídos.

Para Foucaut: “a heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAUT, 2006, p. 411). E, segundo ele, elas estão ligadas com muita frequência a recortes do tempo:

elas dão para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias; a heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional; vê-se por aí que o cemitério é um lugar altamente heterotópico, já que o cemitério começa com essa estranha heterotopia que é, para o indivíduo, a perda da vida, e essa quase-eternidade em que ele não cessa de se dissolver e de se apagar. (FOUCAUT, 2006, p. 419).

Essa construção de heterotopia é amplamente utilizada no romance, visto que tanto a justaposição quanto o simultâneo do espaço e do tempo são recursos utilizados na representação do drama psicológico da personagem Celina. Na *Cabana dos Caquis Caídos*, tanto o poeta Matsuo Bashô quanto Celina encontram respostas para seus conflitos pessoais.

Toda a conceituação de heterotopia estabelecida por Foucault tem forte relação com a noção de não-lugar, de acordo com a proposta de Marc Augé (1994), em *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Nessa obra, o estudioso conceitua o não-lugar em oposição ao lugar identitário, relacional e histórico: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. (AUGÉ, 1994, p. 73).

A proposta de Augé é que a supermodernidade é produtora de não-lugares. Por não-lugares, nesse contexto, o teórico se refere aos “espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô” (AUGÉ, 1994, p. 73), assim como aos meios de transporte, mas também a grandes cadeiras de hotéis e supermercados. São espaços de ninguém, não geradores de identidade. O teórico ainda acrescenta: “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p. 95).

A personagem Celina, adentra os não-lugares, as ruas de Kyoto, nelas e em tantos outros estão a similitude e a solidão acompanhada. Sua individualização se compõe no itinerário de solidão pelo Caminho do Filósofo, e, quando decide seguir os passos de Bashô, na Cabana dos Caquis Caídos, o lugar da hospedagem do poeta, por isso mesmo, um lugar histórico, a personagem Celina consegue encontrar-se a si mesma.

Verificando mais de perto os espaços representados em *Rakushisha*, é possível inferir que a relação de Celina com Haruki reduz-se a encontros que ocorrem quase que exclusivamente em não-lugares: metrô, avião, *internet*. No Japão, longe de Haruki, quando o ilustrador viaja a Tóquio e a artesã permanece sozinha no apartamento, os espaços de circulação da protagonista constituem-se também de não-lugares: supermercado, metrô, museu, ruas, estações de trem, ônibus e lojas. Ou seja, lugares de ninguém, onde não se constrói identidade. Neles Celina é somente uma anônima e completa desconhecida. O lugar da personagem, no aspecto antropológico, é o seu próprio corpo. Representado metonimicamente por seus pés:

Foi preciso reaprender a andar. Um dia Celina se deu conta de que o que mais lhe importava em seu corpo eram os pés. [...] 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 duas vezes 26 ossos. (LISBOA, 2014, p. 20).

O Japão, e, mais especificamente, Kyoto, é o espaço em que Celina vivencia uma nova experiência, a de reaprender a caminhar. Esse exercício se torna difícil e penoso por conta do peso do trauma que a personagem carrega. “Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil. Dá para ter em mente pequenas metas: primeiro só a esquina”. (LISBOA, 2014, p. 9). Colocar um pé após o outro, andando sem rumo em um lugar desconhecido, um não-lugar, pode ser propício para um recomeço.

De todo modo, o Japão não é lugar identitário para Celina como o é para Haruki. Por conseguinte, sua experiência de recomeço só é possível porque ela mesma identifica aquele

espaço como um não-lugar. A Kyoto por onde Celina caminha é um espaço urbano que não se distingue de outros espaços metropolitanos e, por isso, pertence ao plano dos lugares de passagem, provisórios e efêmeros, visto que ali ela não tem raízes nem história.

Celina não pertence a Kyoto: “Não pertenço a este lugar” (LISBOA, 2014, p. 9). De semelhante modo, os códigos sociais do lugar têm significados indecifráveis para quem só está de passagem, tudo “é, e vai continuar sendo, tão labiríntico” (LISBOA, 2007, p. 11): “Como é que as coisas convivem aqui eu ainda não sei, eu talvez nem venha a saber” (LISBOA, 2007, p. 11). Em sua postura de observadora passiva, a personagem se assemelha ao estrangeiro supermoderno, tal como descrito por Augé, que “só consegue se encontrar no anonimato das autoestradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis” (AUGÉ, 1994, p. 98).

Em 1691, o poeta Matsuo Bashô, escritor que imortalizou a forma poética do haikai, hospeda-se na Cabana dos Caquis Caídos, a Rakushisha, localizada nos arredores de Kyoto. Nesse ambiente de solidão e melancolia o poeta escreve o *Diário de Saga*. Haruki tem a missão, indicada por uma editora chamada Yokiko, de ilustrar a versão brasileira desse diário. O personagem é contemplado com uma viagem ao Japão a fim de conhecer a história do poeta.

A viagem ao país de Bashô é realizada em companhia de Celina, artesã que produz bolsas de pano bordadas. No Japão, ambos aprendem a seguir os passos do poeta, cada um com um objetivo particular. Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos, pertence a Kyorai, discípulo de Bashô. A primeira vez que o leitor entra em contato com o lugar é para conhecer sua lenda: diz a lenda que Kyorai tinha cerca de quarenta pés de caqui crescendo no jardim de sua cabana em Saga, subúrbio de Kyoto.

Tinha acertado a venda de frutos, certo outono em que as árvores estavam carregadas, mas na véspera do dia em que deveria entregá-los uma forte tempestade caiu, à noite. Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos. (LISBOA, 2014, p. 24)

Durante sua vida errante, Bashô viaja três vezes até a Rakushisha. Da mesma forma, sua própria moradia abandonada, a Cabana da Bananeira (Bashô-an), é visitada por amigos e discípulos. Lugar de idas e vindas, incessantemente descritas por Bashô em seu diário, Rakushisha é uma espécie de heterotopia, tal como definida por Foucault. O poeta Matsuo

Bashô viaja até o local para adentrar em profundas reflexões e escrever seu diário, como destaca a narrativa:

Quanto a mim, que planejo ficar por um certo tempo, deram-me um quarto num ângulo da cabana, [...] prepararam ali uma mesa de trabalho, uma estante de livros [...]. Roupas de cama, bem como diversas iguarias, foram trazidas de Kyoto, e nada me falta. Esqueço minha miséria e aprecio plenamente o bem-estar sossegado. (LISBOA, 2014, p. 34).

No romance, a personagem Celina caminha pelas ruas de Kyoto. Todas as descrições circunscritas no diário da protagonista, e mesmo na narrativa em terceira pessoa, os nomes e as informações que remetem a um saber cultural recuperável fora do romance, mostram uma correspondência dos elementos ficcionais com a cidade japonesa no mundo real.

Os espaços em que se tecem as experiências da vida em família do casal Marco e Celina, com a pequena Alice, são referenciados minuciosamente. Exemplo disso é a descrição do apartamento em que habitaram. Localizado no Catete, ficava no último andar de um prédio pequeno, de cinco andares. A narrativa apresenta esse espaço em minúcias. O barulho do elevador, os móveis, o carrinho de bebê, os pequenos objetos que demarcavam território. Alguns, em particular, demarcavam a presença de Marco, como “o violão que ele não tocava [...], a gaveta onde ele guardava, em específica confusão, os cliques de papel, os cartões de visita” (LISBOA 2014, p. 109). E referências de localidade, a vizinhança: a padaria, o supermercado, o posto de saúde. Tudo isso cria uma imagem de localização e identificação dos personagens Marco e Celina.

2 FRAGMENTOS DE MEMÓRIA NA CONFIGURAÇÃO DE RAKUSHISHA

2.1 A instância da memória: abordagens teóricas

No Livro X de *Confissões*, Agostinho discorre sobre a memória, definindo-a como um receptáculo das experiências humanas, um santuário em que cabe todo o passado de suas experiências temporais e religiosas, o céu, a terra e o mar:

[...] e dirijo-me para as planícies e os vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens veiculadas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou. (AGOSTINHO, 2008, p. 54)

O filósofo cristão vê na memória pessoal um depósito sempre à sua disposição, como um arquivo composto por um grande repertório de lembranças, algumas em sucessão ordenada, fáceis de serem localizadas, outras obscurecidas ou perdidas, mas que são passíveis de recuperação. “Ali estão arquivadas, de forma distinta e classificadas, todas as coisas que foram introduzidas cada uma pela sua entrada” (AGOSTINHO, 2008, p. 54). Todos os cinco sentidos são portas de entrada nesse arquivo de memória. E o filósofo esclarece que, obviamente, não são as coisas que entram, mas as imagens referentes às coisas percebidas pelos sentidos humanos.

Abordada pelo filósofo como a força do espírito, pertencente à própria natureza do indivíduo, instância estritamente pessoal, a memória apresenta alguns traços insondáveis, desconhecidos, inalcançáveis. Sua profundidade nem sempre pode ser perscrutada pelo conhecimento humano. Além do mais, no tocante às artes liberais, a capacidade da memória comporta mais do que imagens, comporta a própria coisa. O filósofo instiga seu espírito na tentativa de compreender como a arte adentra a memória e não encontra, nos cinco sentidos, sua porta de entrada. Por isso conclui que, no que tange à arte, a memória guarda a própria coisa e não sua imagem.

A memória, metaforicamente, é descrita como um estômago, mas uma espécie de estômago da alma em que os afetos são depositados. A alegria e a tristeza são como uma espécie de manjar doce e amargo. Segundo o filósofo, da memória pode-se retirar a afirmação de que são perturbações da alma: o desejo, a alegria, o medo e a tristeza, dispostas nos lados

extremos do bem e do mal. Se esses afetos advindos de algum evento estão na memória é porque já foram internalizados e, portanto, quando revisitados ou evocados espontaneamente pela recordação, não causam a mesma perturbação, visto que já estavam acomodados no estômago da alma, “assim como a comida é tirada do estômago, pela ruminação, assim também estas coisas são tiradas da memória, pela recordação.” (AGOSTINHO, 2008, p. 61).

O grande poder da memória confunde-se com a própria constituição do espírito. As indagações do filósofo, dirigidas a Deus, brotam de um desejo incessante pelo conhecimento da essência da natureza humana que é perpassada pela compreensão da natureza da memória:

Grande é o poder da memória, um não sei quê de horrendo, ó meu Deus, uma profunda e infinita multiplicidade; e isto é o espírito, isto sou eu mesmo. Que sou eu então, meu Deus? Que natureza sou? Uma vida multiforme, múltipla e extraordinariamente ampla. (AGOSTINHO, 2008, p. 64).

O filósofo adentra as discussões sobre a essência da memória como quem passeia por planícies e caminha por antros e cavernas cheias de incontáveis coisas e imagens, como as impressões do espírito. Tudo está arquivado e bem guardado na memória, num espaço sem dimensões que o delimitem, pois “tão grande é o poder da memória, tão grande é o poder da vida no homem que vive mortalmente!” (AGOSTINHO, 2008, p. 64).

No que tange à noção de tempo, Santo Agostinho traz importante contribuição ao campo filosófico. Neste, destaca-se a conhecida análise sobre o tempo como próprio das impressões subjetivas. O tempo é visto por Agostinho como a distensão da alma humana, sendo esta capaz de voltar-se ao passado, intencionar no presente e se projetar a um futuro que ainda não existe.

Para o filósofo cristão, a sucessão dos tempos é feita por uma sequência infundável de instantes não simultâneos. Diferentemente, na eternidade tudo ocorre no tempo presente, nada é sucessivo. E acrescenta que todo passado é repellido pelo futuro, que todo futuro segue o passado e que ambos tiram seu curso do presente. O tempo é tratado por ele de maneira poética, é um tempo que se mede no interior humano, tempo e alma encontram-se interligados. Santo Agostinho constrói suas reflexões a respeito do tempo por intermédio de aporias e questionamentos que redundam numa profícua discussão a respeito do tema:

Que é, pois, o tempo? Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a ideia

com palavras? E, no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? (AGOSTINHO, 2008, p. 120).

O tempo, inquestionavelmente, tem um conceito que, no senso comum, todos têm de forma patente, mas que é escorregadio quando na elaboração de uma definição mais acurada. Por isso o filósofo questiona: que é, pois, o tempo? Em sua detalhada discussão sobre a concepção dos três tempos: o presente, o passado e o futuro, ele conclui, provisoriamente, que o que permite afirmar que o tempo existe é a sua tendência para não existir, visto que o presente é um contínuo deixar de ser, nunca é estabilizado, a cada instante ele se vai, tornando-se passado. Como afirmar que ele existe? E como se concebe o passado, se já não existe mais, e o futuro, se ainda não chegou? O filósofo conduz à compreensão de que tanto o passado quanto o futuro são medidos no presente. Estes três tempos não existem senão na mente humana, e nela têm sua medida.

O tempo presente é a sede dos acontecimentos que o transforma constantemente. É a partir dele que o sujeito remete-se ao passado que já se foi e espera o futuro que está por vir. Esse tempo é caracterizado pelo filósofo como um triplo presente, ou seja, o tempo presente é um tempo que se divide em presente do passado, presente do presente e presente do futuro. No presente do passado está a memória cuja ação busca os vestígios de acontecimentos passados que se encontram impregnados na alma do sujeito. O presente do presente é o aqui e o agora, é o exato momento em que todas as coisas acontecem, é um tempo que se vai rapidamente. Por conseguinte, no presente do futuro mora o motivo da espera, da esperança, da expectativa.

Em consonância com esse pensamento, Bergson (1990) avança em suas reflexões, tomando o tempo como referência balizadora das aporias em torno da constituição da memória e apresenta seus postulados com a maestria que lhe é característica. Enquanto Santo Agostinho concebe a memória como uma espécie de estômago da alma no qual os afetos são depositados, Bergson a concebe como a alma da alma, uma instância que traduz o reconhecimento das percepções do corpo.

O filósofo considera que as percepções de todos os indivíduos estão impregnadas de lembranças e que, inversamente, uma lembrança não se faz presente a não ser tomando emprestado o corpo de alguma percepção em que se insere. Nesse ponto, o teórico estrutura uma concepção sobre memória e sua função na relação do corpo com a realidade exterior, ou seja, com a imagem, e pensa estruturalmente a memória evidenciando que ela, inseparável da

percepção, intercala o passado no presente, condensando, numa intuição única, momentos múltiplos da duração: “Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo” (BERGSON, 1990, p. 17). A percepção corresponde à ação do corpo em movimento.

O filósofo formula sua hipótese fundamental para o estudo sobre a memória com base no pressuposto de que o passado sobrevive de duas formas distintas, sendo a primeira em mecanismos motores; a segunda, em lembranças independentes. Assim, para Bergson (1990), a operação prática e ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que buscará no passado as representações mais capazes de se inserirem na situação atual para dirigi-las ao presente.

Considerando que toda sensação traduz uma longa sucessão de estímulos, o filósofo propõe uma definição do papel do corpo em consonância com as imagens que o cercam. Assim, compreende o passado imediato como sensação, algo percebido pelos estímulos em decorrência da ação do corpo; já o futuro imediato determina-se em ação ou movimento, uma ação constante. Consequentemente, o presente é a sensação e movimento ao mesmo tempo, visto que ele compõe o todo indiviso.

O presente é sensório-motor. E, essa conclusão equivale a dizer que o presente consiste na consciência que se tem do próprio corpo em interação com o mundo. O presente é concebido pelo teórico como a própria materialidade da existência do sujeito, um conjunto determinado de sensações e de movimentos singulares para cada momento da duração, tendo em vista que a matéria, enquanto extensão no espaço, é compreendida como um presente que não cessa de recomeçar.

Para que se compreendam as dimensões desse quadro é necessário que se perceba uma diferença de natureza, e não somente de grau, entre sensações atuais e lembrança pura. Para o teórico, essa diferença é radical, pois considera que as sensações atuais são aquilo que ocupam porções determinadas da superfície do corpo do sujeito. Ao contrário, a lembrança pura não diz respeito a nenhuma parte de seu corpo.

A lembrança, todavia, engendrará sensações ao ser materializada e, no momento em que isso ocorrer, deixará de ser lembrança, tornando-se coisa presente, aquilo que é

atualmente vivido. Seu caráter de lembrança lhe será restituído somente quando o sujeito se reportar à operação pela qual foi evocada, virtualmente do fundo de seu passado: “É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá se tornar atual, isto é, sensação capaz de provocar movimentos”. (BERGSON, 1990, p. 163).

A ação iminente, atitude diante de um futuro imediato, o teórico denomina de presente sensório-motor. O passado somente deixa seu estado de lembrança pura para confundir-se com parte do presente quando se transforma em imagem. Com esse entendimento, pode-se analisar a diferença entre lembrança atualizada em imagem da lembrança pura: “A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu. A lembrança, ao contrário [...], não se mistura com a sensação e não se vincula ao presente, sendo portanto inextensiva.” (BERGSON, 1990, p. 164). Em suma: “A vida psicológica resume-se então inteiramente nesses dois elementos, a sensação e a imagem.” (BERGSON, 1990, p. 157).

A lembrança, quando atualizada, passa a ser localizada na imagem. O filósofo pontua que uma sensação rememorada torna-se mais atual quando seu peso é mais bem sentido: “Quanto mais me esforço por recordar uma dor passada, tanto mais tendo a experimentá-la realmente. Mas isso se compreende sem dificuldade, já que o progresso da lembrança consiste justamente, como dizíamos, em se materializar.” (BERGSON, 1990, p. 159). A materialização da lembrança em sensação ocorre por conta de sua atualização no presente em que é rememorada.

Para a compreensão do postulado bergsoniano é importante ter em mente sua concepção de duração. O teórico ressalta que “seria inútil, com efeito, tentarmos caracterizar a lembrança de um estado passado se não começássemos por definir a marca concreta, aceita pela consciência, da realidade presente.” (BERGSON, 1990, p. 160). Esclarecendo, a princípio, uma propriedade intrínseca ao tempo como a decorrência, o teórico discute as complexidades do sentido da duração do tempo. O instante em que ele decorre, o presente, é o marco para se compreender o passado e o futuro. Instante, entretanto, não no sentido matemático.

Não se trata de um instante cujo limite indivisível separa o passado do futuro. A duração a que se refere compreende o momento real, concreto, vivido por um sujeito que se localiza no tempo:

Nossa duração não é um instante que substitui outro instante: nesse caso, haveria sempre apenas presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, não haveria duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança (BERGSON, 2006, p. 47).

É nessa duração provocadora do porvir que a memória faz um retorno aos instantes substituídos. É nela que a lembrança se transforma à medida que se atualiza. Por isso é importante que se considere esse estado psicológico que o teórico chama de “meu presente” como uma percepção dos instantes passados e, ao mesmo tempo, como uma inclinação para o futuro a que determina. Nesses termos, o passado é essencialmente virtual, não podendo ser apreendido como passado a menos que se adote o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente. Em sua argumentação, o filósofo concebe a matéria como um conjunto de imagens e reserva ao conceito de imagem uma existência situada a meio caminho entre a coisa e a representação, ou seja, as imagens participam virtualmente do universo material.

Opondo-se ao conceito de duração de Bergson, Bachelard (2007) constrói o seu raciocínio, considerando o tecido do tempo como lacunar e a continuidade temporal como uma obra realizado pelo sujeito. Em sua obra *A intuição do instante*, o teórico desenvolve o pensamento do historiador, também francês, Gaston Roupnel, que em um de seus estudos propõe um olhar sobre a História numa perspectiva de tempo descontinuada, em instantes. Essa nova perspectiva de abordagem do tempo faz oposição à teoria de Bergson. Como já mencionado, Bergson trata o tempo como um todo, como uma duração contínua; uma virtualidade que se atualiza a cada evocação. Para ele, o instante não é nada mais que uma abstração, desprovida de realidade, visto que a essência do que realmente existe está no passado.

Para Bachelard (2007), no entanto, o tempo é composto por uma sucessão de instantes descontínuos. E a causalidade é concebida como um processo de saltos e rupturas, o que faz com que o autor desloque as noções do antes e do depois, desenvolvendo seu raciocínio a partir de uma compreensão da memória não só como uma construção, mas como um processo que é movido pelo futuro.

Bachelard (2007) enfatiza que a multiplicidade do tempo alcança definitivamente a esfera do psicológico, pois, nesse âmbito, o tempo pensado não está em consonância com o tempo vivido, visto que a continuidade temporal, percebida pela consciência, é o resultado das múltiplas superposições temporais. Para o filósofo: “o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos

independentes. Reciprocamente, qualquer psicologia temporal unificada é necessariamente lacunar, necessariamente dialética” (BACHELARD, 2007, p. 87).

A espessura e as lacunas referidas pelo teórico podem ser compreendidas quando se percebe que o tempo do pensamento é verticalizado em relação ao tempo comum das coisas, que é horizontal, ou seja, o tempo vertical não é contínuo, ele é marcado pela descontinuidade, é lacunar. Bachelard enfatiza que é “necessário estudar os fenômenos temporais cada qual segundo um ritmo apropriado, um ponto de vista particular” (BACHELARD, 2007, p. 7), pois, considerando o aspecto psicológico do indivíduo, o tempo não possui um fluxo único e universal. Portanto, a ideia de um fluxo temporal é um artifício criado pela consciência a partir dos instantes apreendidos isoladamente, ou seja, é uma construção artificial de nossas escolhas e não um dado contínuo num tempo que flui uniformemente.

Considerando que a duração não é algo perceptível, mas apenas as recordações que o sujeito constrói do tempo que passou, é necessário destacar que não existe fluidez do tempo indiferente às percepções psíquicas do sujeito pensante. Compreende-se que, quanto mais se ocupa o tempo, mais se tem a impressão de que ele é curto. Assim, a apreensão do tempo varia de acordo com a apropriação que o indivíduo faz dele.

É distinguindo o que se faz no curso de um tempo bem utilizado ou não, que se percebe claramente sua duração. A percepção da duração do tempo é, portanto, factível quando se verifica seu uso em utilidade ou em inutilidade, ou seja, é avaliando o que se produziu no transcorrer do tempo e o que nele se marcou, o que se aprendeu é que se apreende, artificialmente, a noção de duração.

De acordo com essa percepção do tempo como construção, infere-se que só é possível vislumbrar a visão temporal a partir do presente. Porque é no presente que o sujeito se encontra. Logo, é a partir deste momento que é factível uma construção do fluxo temporal do seu ser. O sujeito, desse modo, somente consegue perceber o escoar da duração a partir das lembranças que marcaram sua vida e, através de uma escolha racional, estabelece uma linha de evolução temporal. É, possível, assim, não “confundir a lembrança de nosso passado e a lembrança de nossa duração” (BACHELARD, 2007, p. 39).

O papel desempenhado pela consciência é diferente na perspectiva de Bachelard e de Bergson, mas ambos demonstram que ela é imprescindível na apreensão do fluxo temporal.

Enquanto Bergson admite que a duração é uma sensação como as outras, perceptível pelo movimento do corpo, Bachelard argumenta que a sensação de durar é uma construção do ser a partir das escolhas que faz numa teia de instantes sem duração:

A consciência do tempo é sempre, para nós, uma consciência da utilização dos instantes, é sempre ativa, nunca passiva – em suma, a consciência de nossa duração é a consciência de um progresso de nosso ser íntimo, seja de progresso efetivo, imitado ou, ainda, simplesmente sonhado (BACHELARD, 2007, p. 86).

Em suma, para Bachelard a duração é, na realidade, uma construção do intelecto humano, o que existe de fato é o instante que é inteiro e completo, não havendo a possibilidade de interligação entre eles.

Para além da formação da memória, Halbwachs, desdobrando o pensamento de Durkheim sobre a determinação social do conhecimento humano, elabora novas perspectivas sobre os quadros sociais da memória. O estudioso pontua que as lembranças podem ser reconstruídas ou simuladas a partir da vivência em grupo. Assim, também as representações do passado podem ser criadas assentadas na percepção de outras pessoas, naquilo que se imagina ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. A lembrança, de acordo com autor de *A memória coletiva*, “é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado.” (HALBWACHS, 2003, p. 73). Além disso, é uma construção do passado mediada pelos dados emprestados do presente, influenciada por reconstruções de épocas anteriores.

Enquanto Henri Bergson constrói seus postulados teóricos abordando a memória individual a partir das relações sensitivas do corpo do sujeito em movimento no espaço, Halbwachs, mesmo afirmando a existência da memória individual, evidencia que ela somente se inscreve em quadros sociais, visto que os momentos em que o sujeito constrói sensações de reflexos de objetos exteriores dificilmente podem ser encontrados em lembranças, a não ser que essas mesmas sensações estejam misturadas a imagens e pensamentos relacionados a pessoas ou grupos sociais.

Isso explica também a impossibilidade de conservação das lembranças da primeira infância, pois, se as impressões da criança não se ligam a nenhuma base social, não há como rememorá-las por não haver um grupo de referência ou comunidade afetiva envolvida. Nessas

termos, se o apego afetivo a uma comunidade ou grupo de referência dá consistência às lembranças, o desligamento afetivo do grupo de referência dá lugar ao esquecimento.

Um bom exemplo que esclarece o pensamento do teórico é citado nesse contexto e atesta a veracidade do postulado supramencionado. Trata-se de um acontecimento da infância de Benvenuto Cellini, relatado em suas *Memórias*. O fato ocorreu na época em que tinha cerca de três anos de idade. Ele estava em casa com seus familiares quando um escorpião escondido debaixo de um banco foi percebido pela criança, que o pegou, por confundi-lo com uma lagosta. O menino mostra sua “lagostinha” ao avô, que, em estado de pânico, pede-lhe a lagosta, a criança chora por não querer entregá-la, apertando-a em sua mão.

Seu pai, ao perceber a situação de perigo, age no sentido de evitar o pior: com uma tesoura corta o rabo e as pinças do escorpião. A cena desse drama se desenrola no seio de uma família e sob uma série de reações afetivas em torno do acontecimento. Quando Benvenuto Cellini relata esse evento o faz na incerteza de que seja uma lembrança, mas, considerando que a imagem está situada no quadro de referências de sua família, é admissível que se trate de uma recordação e não de uma lembrança, implantada em sua mente por seus familiares.

Halbwachs (2013) evoca outro caso de lembrança da infância para nele costurar suas reflexões. Um episódio da infância de Charles Blondel é caracterizado como um típico evento em que as sombras do mundo adulto são projetadas na mente da criança, quando ela se depara com fatores que agridem sua ingenuidade, forçando-a a experimentar as dores de um adulto. As circunstâncias de aparente solidão são o pano de fundo para um acidente que ocorre no interior de uma casa abandonada.

No citado episódio, a criança cai em um buraco cheio d'água e fica ali presa, afundada até a altura da cintura. O ambiente ermo e sombrio dá lugar ao medo e ao desespero que se multiplicam pela sensação de completa solidão e distanciamento da vista dos familiares. É com esse quadro de isolamento social momentâneo que a experiência da criança poderia se constituir como um processo mnemônico individual, visto que, supostamente, a criança não consegue evocar em pensamento a imagem da figura de seus familiares.

O estudioso entende que não há como a criança se eximir de evocar, mesmo em pensamento, a companhia de seus familiares, visto que o menino esforçava-se em gritar por socorro. O referencial de proteção e amor era seus pais, por isso, a criança esteve solitária em aparência, não de fato. O que ocorre é que Blondel, em criança, foi exposto a uma situação

que o forçou a lidar com sentimentos novos e precisou encarar como um adulto o desafio de enfrentar o medo e a angústia próprios da vida adulta.

Por outro lado, quando se constata um completo desapego, uma ausência dos laços de afeto, não há mais nenhuma espécie de lembrança em decorrência do afastamento e da perda de contato com as pessoas que compõem a comunidade afetiva. Essa é uma abordagem do sociólogo que ultrapassa o plano individual, mas sem reduzir o indivíduo à coletividade, e concebe a memória como um patrimônio coletivo. Assim, Halbwachs contrapõe-se a seu antigo mestre no tocante à própria constituição dos processos mnemônicos.

Lembrar não consiste em reviver, mas reconstruir o passado a partir de um arranjo das percepções circunstanciadas no presente. Essa é uma proposição basilar dos postulados de Halbwachs, verificada com a pressuposição de que a memória do indivíduo é uma construção puramente social. Sendo assim, o trabalho da memória do sujeito cumpre-se nas relações que se estabelecem no seio de um grupo social. No convívio com a família, com amigos e com os vários agentes de uma coletividade, o sujeito internaliza percepções que são guardadas na memória. Contudo, o ato de recordar não é um resgate dos eventos do passado, visto que a lembrança não conserva o passado em sua totalidade, mas é um ato de reconstrução sujeito às afetações inerentes ao ambiente em que vive o indivíduo que rememora.

O estudioso analisa com veemência várias questões relativas à sua própria teoria sociológica de coletividade fazendo orbitar em torno dela uma série de casos reais que utiliza como exemplo para validar suas pesquisas. Seu intuito é provar que o homem jamais está sozinho, pois, mesmo em circunstâncias de aparente solidão, carrega em seus pensamentos a presença de outras pessoas. O estar só seria um intervalo em que o sujeito isola-se fisicamente, mas que, mesmo isolado em seu intervalo de aparente solidão, traz consigo alguma companhia:

Por isso, quando um homem entra em sua casa sem estar acompanhado por ninguém, sem dúvida durante algum tempo ‘ele andou só’, na linguagem corrente, mas ele esteve sozinho somente em aparência, pois mesmo nesse intervalo, seus pensamentos e seus atos se explicam por sua natureza de ser social e porque ele não deixou sequer por um instante de estar encerrado em alguma sociedade. (HALBWACHS, 2003, p. 42).

Por isso a referência ao outro é necessária, de modo que ele sirva de testemunha da recordação, mas a presença, sob forma material ou sensível, não. De fato, para rememorar um evento do passado não são necessárias testemunhas, no sentido literal, basta a própria

lembrança assentada nos laços afetivos. As memórias individuais não são meras impressões particulares que se teve de determinado evento. O fato é guardado na memória e toma lugar no quadro de referências das lembranças antigas, adaptando-se ao conjunto das percepções do presente. É por isso que, segundo o estudioso, é possível “reconstruir um conjunto de lembranças de maneira a reconhecê-lo porque elas concordam no essencial, apesar das divergências”. (HALBWACHS, 2003, p. 29).

Para o sociólogo, a lembrança é um reconhecimento, em situações em que se percebe o sentimento do já visto. E é também uma reconstrução por significar um resgate dos acontecimentos e das vivências do passado no contexto de um quadro de interesses atualizados. A lembrança enquanto reconstrução é diferenciada dos acontecimentos de massa e está localizada num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais. O reconhecimento, assim como a reconstrução, depende de um grupo de referência, pois é nele que as relações afetivas se estabelecem. Conseqüentemente, todos os relacionamentos afetivos propiciam o surgimento de lembranças.

No tocante à memória do lugar, Halbwachs (2003) considera surpreendente o reconhecimento de uma figura ou de um lugar quando estes entram no campo de percepção. Muitas lembranças são encontradas somente quando há esse retorno ao lugar da experiência. Segundo o teórico “a condição necessária para voltarmos a pensar em algo aparentemente é uma sequência de percepções pelas quais só poderemos passar de novo refazendo o mesmo caminho, de modo a estarmos outra vez diante das mesmas casas.” (HALBWACHS, 2003, p. 53).

Paul Ricoeur (2007) esboça uma fenomenologia da lembrança, cujo fio condutor é a relação com o tempo. Ele sustenta que o indivíduo não tem outro recurso para acessar o passado senão a memória, sendo essa o único caminho seguro para levá-lo ao passado, dotando-o de significado. Dessa forma, “se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Ser fiel ao passado é uma ambição que está ligada ao trabalho da memória, mas que não se constitui em nenhuma espécie de garantia.

Relatar é reviver uma experiência, mesmo que de maneira diferente. Ricoeur explica que aquilo que é ouvido, sentido e aprendido, não está definitivamente perdido, mas sobrevive, pois é possível recordá-lo e reconhecê-lo (RICOEUR, 2007).

Entre memória e imaginação, o conceito de imagem é uma importante chave para a compreensão da obra de Paul Ricoeur, possibilitando também que se verifique a relação entre a filosofia bergsoniana da memória, em que se constatou que o mesmo conceito é basilar. Ricoeur retoma a obra de Bergson, *Matéria e memória*, para contextualizar sua argumentação. Pode-se inferir que alguns questionamentos elaborados por Bergson no tocante à relação entre lembrança e imagem são retomados pelo teórico como meio de fundamentar seus postulados.

Em *A Memória, a História, o Esquecimento*, Paul Ricoeur (2007) discute a relação entre memória e imaginação, fazendo referência aos discursos filosóficos e literários, produzidos desde os tempos remotos da antiguidade. Historicamente, atribuiu-se à memória o compromisso de fidelidade com o passado, por ela ser concebida como um caminho seguro que conduz ao passado e ainda por ser capaz de ressignificá-lo no presente. O teórico ressalta que a noção de distanciamento é um fator que diferenciaria memória de imaginação. A imaginação converte em imagens os pensamentos e lembranças do indivíduo, já a rememoração converte as lembranças em imagens carregadas de sentido.

A memória, enquanto resgate dos eventos ocorridos e registrados pela mente humana, é a mantenedora da cultura e do próprio futuro da vida em sociedade, visto que: “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece” (CANDAU, 2011, p. 59-60). Candau (2011), retomando alguns dos postulados de Bergson (1990), compreende a memória como uma reconstrução atualizada do passado que não lhe é necessariamente fiel: “a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo, um objetivo sempre alcançável, um conjunto de estratégias” (CANDAU, 2011, p. 9).

A memória, nessa perspectiva, cria uma sensação ilusória de que o passado pode ser evocado como uma presença acessível. E por isso ela é seletiva, visto que um indivíduo não pode reaver todas as lembranças do passado, mas somente aquelas imagens que estão de acordo com a intenção do sujeito: “a memória opera escolhas afetivas” (CANDAU, 2011, p. 69).

Ocorre que, segundo o teórico, a memória atualiza o passado, gerenciando-o e reconstruindo-o, e é influenciada pelas experiências vivenciadas pelo sujeito em seu tempo presente. Assim: “a alteração do passado é um atributo da memória que Pierre Nora definiu como ‘a economia geral e gestão do passado no presente’. Essa gestão exige, por vezes, a criação deliberada de artifícios e artefatos memoriais [...]” (CANDAU, 2011, p. 164).

Para o antropólogo, “não existe um verdadeiro ato de memória que não esteja ancorado nos desafios identitários presentes” (CANDAUI, 2011, p. 150). A memória e a identidade são, na perspectiva do estudioso, fenômenos imbricados, amalgamados e indissociáveis, reforçam-se mutuamente, não havendo, portanto, busca identitária sem memória, e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAUI, 2011, p. 19).

Por meio de um método crítico denominado Genealogia da moral, Nietzsche (2009) analisa o percurso histórico da civilização para entender como se deu a origem da memória, apresentando o problema daquilo que possibilitou forçosamente ao homem tornar-se um animal capaz de fazer promessas, quando reduzido a padrões morais preestabelecidos para uma convivência social. O surgimento da memória tem suas raízes nas necessidades de troca cujas garantias encontravam o respaldo na palavra de honra. Para o filósofo, o problema do homem tem início com a sua própria capacidade de fazer promessas, de se comprometer com as normas e valores morais do grupo social no qual está inserido, de responder por si, de modo a poder desfrutar dos benefícios da vida em sociedade.

Nietzsche (2009) explica que a memória vai além de um “não-mais-poder-livrar-se” de uma impressão recebida, mais do que a indigestão da palavra empenhada, lançada como a flecha ao vento. Trata-se de um ativo “não-mais-querer-livrar-se”, de uma memória da vontade em que o indivíduo deseja o já desejado. Para o filósofo, nesse prosseguir-querendo “entre o primitivo ‘quero’, ‘farei’, e a verdadeira descarga da vontade, seu *ato*, todo um mundo de novas e estranhas coisas, circunstâncias, mesmo ato de vontade, pode ser resolutamente interposto, sem que assim se rompa essa longa cadeia do querer” (NIETZSCHE, 2009, p. 44).

E tudo isso pressupõe um investimento, toda uma constituição do próprio indivíduo enquanto sujeito confiável, constante e necessário, tanto para si mesmo quanto para quem promete. Nesse contexto, quando a promessa é quebrada, abre-se o caminho para o ressentimento. Pontualmente, essa abordagem nietzschiana desnuda a memória em sua faceta negativa, uma vez que sua faculdade faz do homem um prisioneiro de um tempo pretérito.

A memória surge como resultado de todo um processo de estabelecimento de convenções sociais originadas da conquista de uma autonomia que conferiu ao indivíduo o direito soberano de empenhar sua palavra. Para se tornar confiável perante o grupo social e diante de si mesmo, o homem foi impingido a assumir grandes responsabilidades que lhe

exigiram sacrifícios e penhores que gravaram sua memória a fogo e a sangue. O processo de constituição da memória no homem não se deu, como se infere, de forma pacífica e racional, mas sob crueldade e grande sofrimento. Para tornar-se um ser de memória, conseqüentemente previsível e constante, o homem submeteu-se a um longo e doloroso processo de domesticação para poder tornar-se confiável no adquirido direito de fazer promessas.

O filósofo pontua que a memória surgiu por intermédio da moralidade dos costumes, tendo como instrumento a camisa-de-força social pela qual o homem se habilita, domesticado, à condição de confiabilidade. Assim, como ressalta Nietzsche, o homem tornou-se um indivíduo necessário por cumprir com algumas condições impostas pela sociedade, tornou-se também um ser de memória:

Para poder dispor de tal modo do futuro, o quanto não precisou o homem aprender a distinguir o acontecimento casual do necessário, a ver e antecipar a coisa distante como sendo presente, a estabelecer com segurança o fim e os meios para o fim, a calcular, contar, confiar – para isso, quanto não precisou antes tornar-se ele próprio *confiável, constante, necessário*, também para si, na sua própria representação, para poder enfim, como faz quem promete, responder por si *como porvir!* (NIETZSCHE, 1990, p. 44).

Nietzsche esclarece esse processo de constituição da memória, situando-o na longa história da origem da responsabilidade do homem, em que todo o trabalho pré-histórico encontra seu sentido na moralidade dos costumes. Por conta do uso da camisa de força imposta pela sociedade, o homem tornou-se confiável, pôde responder por si. Gravar algo de indelével numa inteligência voltada para o instante foi viabilizado por intermédio da dor: “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória. [...] Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória.” (NIETZSCHE, 2009, p. 46).

O filósofo faz referência a um sistema de crueldade originado numa instintiva inclinação para a dor, pois a crueldade do castigo impeliu o homem a dizer “não quero” por conta do compromisso assumido perante seus iguais com o empenho da honra verbalizada na promessa. Somente assim teria sido possível livrar-se do castigo e usufruir dos benefícios da vida em sociedade. Com o estabelecimento das práticas de castigo ao indivíduo que não cumprisse com os padrões de moralidade, o ser humano tornou-se um ser de memória, era preciso lembrar-se da promessa, pois o temor das punições o deixou mais atento ao futuro.

Para seu contemporâneo, o pai da psicanálise, há a hipótese de que todo o aparato psíquico do ser humano seja formado por estratos, organizados em camadas. Por conseguinte, os traços mnemônicos, enquanto importante material que compõe os estratos desse aparato psíquico, estão sujeitos a sucessivos rearranjos, ou seja, a memória se manifesta em desdobramentos aleatórios: “A memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações” (FREUD, 1996, p. 281). Nesses termos, pode-se inferir que os traços mnemônicos sofrem rearranjos e alterações, por ser a memória seletiva e dinâmica em seus processos de formulação.

O psicanalista pontua que a lembrança referente a uma experiência vivida ou fantasiada não se inscreve em uma única representação, mas faz parte de uma cadeia representativa, uma trama que pode ser rearticulada a cada nova evocação. É possível que isso ocorra pelo fato de que, segundo o psicanalista, a memória representativa tenha sua constituição como a linguagem e esteja submetida aos mesmos processos deformadores, pois é na linguagem do presente tempo em que é atualizada, como pontua Bergson (1990), o fruto da memória, a lembrança é modificada e até incorporada em sensações do corpo em movimento.

Assim, contanto que não esteja contrária ao princípio do prazer, a memória representativa permite ao sujeito atualizar as informações do passado, traduzindo-as, de acordo com os afetos circunstanciais do presente. É o que ocorre com uma lembrança de aparente irrelevância que se torna recorrente na memória, ela pode não ser uma lembrança de fato, mas uma construção da mente do sujeito. Esta é uma constatação de Freud que o faz concluir que não há garantia quanto aos dados produzidos pela memória, eles podem ser fruto forjado para enganar a própria memória.

Todos esses postulados da psicanálise e da filosofia contribuem para a compreensão do porquê do intenso processo de representação da memória na produção literária em todos os tempos. A memória e a literatura encontram-se sempre: na poesia épica, no romance, no conto, na crônica, na carta, na autobiografia, marcando especificidades nos gêneros (como o romance de memória) e estilos. Em todas as épocas, traduzir a memória pelo viés da literatura tem sido matéria largamente explorada, fazendo parte da constituição da própria literatura enquanto produto da invenção humana.

Walter Benjamin estabelece uma correlação mais explícita entre as formas narrativas e múltiplos modos de rememoração. Segundo ele, Mnemosyne, a deusa grega da

reminiscência, seria a musa da poesia épica. Por meio da literatura, a reminiscência faria o resgate e a transmissão da tradição por todas as gerações. De acordo com Benjamin, a partir do surgimento, no cerne da epopeia, de uma diferenciação entre o romance e a narrativa épica, a reminiscência daria lugar, de um lado, à rememoração, como musa do romance; e, do outro, à memória enquanto musa da narrativa épica.

Benjamin concebe a narração como uma arte e também como uma faculdade humana. Preocupado com o risco de desaparecimento dessa faculdade de intercambiar experiência, por entender que a memória tem um poder redentor e revelador, o estudioso desenvolve sua abordagem dos gêneros narrativos como corporificações de diferentes tipos de memória. Para ele, a narração está em vias de extinção porque faltam narradores experientes, com vivência de fatos que os façam, naturalmente, contar suas histórias ou as histórias dos outros por experimentá-las, pois a matéria prima da narração é, segundo ele, a própria vida humana:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p. 221).

O *Diário de Saga*, de Matsuo Bashô, traduz a sensibilidade de um homem que aprecia a contemplação daquilo que é trivial na vida. O poeta japonês não conta histórias com a perícia apontada por Walter Benjamin, mas, certamente, seu dom é poder contar sua vida por meio da simplicidade do haikai. Se o espaço no qual a narração frutifica é o espaço da memória, a impressão de Bashô é uma tradução de processos mnemônicos simplificados pela contemplação dos espaços no tempo presente. A beleza dos curtos versos do haikai tem força de sábios conselhos e, mesmo como provérbios, falam ao espírito de Celina, preparando-o para a contemplação.

Lisboa dá forma às suas narrativas, tendo como pano de fundo os conflitos humanos dentro de contextos em que a memória é evocada para referenciar acontecimentos do passado que se transportam para o presente, reconstruindo-se, reformulando-se, seja por meio de uma voz em primeira pessoa, presente nos registros no diário da personagem Celina, ou no *Diário*

de *Saga*, em que se traduz a voz do poeta Matsuo Bashô, seja em terceira, como se constata na estruturação do romance *Rakushisha*.

2.2 Instalação da memória na configuração de *Rakushisha*

A memória é o pano de fundo que serve de terreno fértil para o desenvolvimento de um estado melancólico das personagens em *Rakushisha*. Em toda a narrativa, seguramente, a história real do poeta japonês Matsuo Bashô e suas reflexões e poesias, resgatadas de um tempo em que se hospedou na Cabana dos Caquis Caídos, a *Rakushisha*, são o engate no qual se fixam as histórias de vida das personagens Haruki e Celina.

A narrativa configura, de modo labiríntico, o tempo em que estão situadas as personagens. É nesse labirinto temporal que a memória repousa e se afirma. Compreende-se melhor a instalação da memória no romance quando se considera a conceptualização de tempo feita por Santo Agostinho em suas *Confissões*. A denominação de tríplice presente abarca adequadamente o tempo mnemônico das personagens da trama. No presente do passado está a memória de Celina, cuja ação busca os vestígios de acontecimentos passados que se encontram impregnados na alma da personagem. O presente do presente é o aqui e o agora, é o instante em que tudo está em processo, é nesse tempo que Celina e Haruki, cada um por seus motivos, buscam a reconciliação com o passado. Essa busca terá seus reflexos no presente do futuro onde mora o motivo da expectativa.

Nesse romance, a melancolia alcança o personagem Haruki quando um retorno às origens o conduz ao encontro de uma identidade que lhe fora subtraída. O descendente de japoneses decide conhecer seu passado ancestral nas terras nipônicas e fazer uma visita à memória dos mortos e à lembrança dos vivos.

O fato de Haruki partir de Kyoto para Tóquio traz importantes revelações. Haruki levava consigo um desejo de ir mais longe ainda, um desejo de resgatar sua identidade nipônica. Começaria por visitar a família do pai e encontrar seus antepassados. Caminhar por entre os seus e não se sentir pertencente era um sentimento que deveria ser superado: “Os traços de seu rosto e as linhas de seu corpo insultavam sua ignorância” (LISBOA, 2014, p. 146).

Uma memória coletiva, nos termos de Halbwachs (2013), vai-se estabelecendo na vida de Haruki em concomitância ao seu retorno ao passado por meio da memória de outros.

A experiência que Haruki vivencia na terra de seus ancestrais preenche as lacunas abertas em sua vida. Agora, na terra de seus antepassados, o personagem sente-se mais nipônico e recebe, por meio da memória do lugar e da comunidade, uma memória que não é exatamente sua, mas que está estritamente relacionada com sua história.

O objetivo de Haruki ao avançar em direção ao seu próprio passado não é reconstruí-lo, mas resgatar sua identidade a partir de um arranjo das percepções circunstanciadas em seu presente. E isso é perfeitamente viável quando se aceita o pressuposto de que a memória do indivíduo é uma construção puramente social. Sendo assim, o trabalho da memória de Haruki cumpre-se nas relações que se estabelecem no seio de um específico grupo social.

Esse personagem, certamente, não tem lembranças de um passado no Japão. O que de fato ele guarda na memória são os relatos de seu pai, uma figura evocada por Haruki na maior parte das circunstâncias que o faz pensar no Japão. Pensar em seu pai o conduz a um sentimento melancólico de perda e de ausência. Seu passado ancestral assemelhava-se a um cadáver e uma atitude investigativa poderia constatar sua imobilidade. Em seu tempo presente, entretanto, Haruki, ali em Tóquio, visualiza a terra de Bashô, pela memória de seus olhos, e consegue contemplar o lugar com a sensibilidade do poeta zen, dando fluidez à memória, sendo por ela movido intimamente.

Haruki, no entanto, é personagem coadjuvante no processo de instalação da memória na narrativa de *Rakushisha*. Está no passado da personagem Celina o principal núcleo de reconstrução dos processos mnemônicos. O presente da personagem vai-se construindo como um reflexo direto do trauma de sua perda ocorrida há seis anos. Celina caminha por Kyoto lembrando e tentando esquecer, mas está nas reminiscências, na reconstrução da memória que tem de sua filha Alice, a chave para sua cura. As dificuldades em caminhar resultam em um mote que a personagem evoca durante toda a sua estada pelo Japão: “Um pé depois do outro. Até que o peso das pernas se anule e caminhar seja quase fácil, quase corriqueiro.” (LISBOA, 2014, p. 17). O significado desse mote está estreitamente relacionado à memória de Celina. Presa ao passado, não há como prosseguir, a não ser que o ressentimento e a dor se anulem e haja um novo caminho a percorrer.

É possível verificar a configuração mnemônica da personagem Celina na perspectiva bergsoniana e pensar estruturalmente a memória e compreendê-la como inseparável da própria percepção. Celina intercala o passado no presente e aglutina diversos momentos em lapsos que fazem cruzar um conjunto de imagens e percepções relacionadas à ação de seu

corpo em movimento. Na trama de *Rakushisha*, considerando que é na duração provocadora do porvir que a memória faz um retorno ao tempo substituído, as lembranças de Celina são atualizadas mediante novas circunstâncias. A filosofia de vida encontrada na poesia de Bashô influencia a vida do tempo presente de Celina, viabilizando a aceitação dos eventos ocorridos em seu passado e apontando uma nova inclinação para um futuro em que determina sua reabilitação.

Muitas lembranças de Celina engendram sensações ao serem materializadas e, no momento em que isso ocorre, deixam de ser lembrança, tornando-se coisa presente. Essa atualização da memória capaz de gerar sensação e movimento faz com que a personagem ressinta a mesma dor da perda, mantendo-a imobilizada no evento do trauma. O caráter de lembrança lhe é restituído somente quando a personagem se reporta à operação pela qual a lembrança foi evocada, virtualmente, de seu passado.

Como Bergson (1990) pontua, quanto mais o indivíduo se esforça para recordar uma dor passada, com mais intensidade essa dor será experimentada realmente, visto que o progresso da lembrança consiste em se materializar em sensação. Mesmo não fazendo esforços para rememorar seu passado, as lembranças da perda invadem constantemente os pensamentos de Celina tornando-se sensação e, conseqüentemente, dor.

Nesse sentido, o tempo parece não ter passado, porque Celina continua presa ao tempo do evento da perda de sua filha. Isso é comprovado com um fato, particularmente, curioso: no dia do aniversário de Alice, seis anos após sua morte, Celina se dá conta de que comprou umas sandálias zori para a Alice de sete anos. O tempo transcorrido parece curto por causa do pouco uso prático dele.

Para Celina, a multiplicidade do tempo preenche definitivamente a esfera de seu psicológico, visto que, em sua percepção, o tempo pensado não está em consonância com o tempo vivido, e a continuidade temporal, percebida pela consciência, nada mais é do que o resultado das múltiplas superposições temporais. Há uma superposição de muitos tempos independentes para a personagem. O que predomina, no entanto, é o tempo pretérito, o tempo em que está localizado o evento de sua perda.

Celina, todavia, tem plena consciência de que estar ali em Kyoto é uma circunstância especialmente misteriosa porque suas memórias podem alcançar melhor compreensão, podem se tornar aceitáveis:

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Alice. Um mistério tangível, visível, um mistério-libélula batendo suas asas pequenas no infinito do ar. Sacudindo imagens, cheiros, memórias, ideias, vontades, sacudindo o universo com a oscilação quase nada de suas asas quebradiças.

Que mistério, estar ali, em Kyoto, pensando em Marco. Um mistério concreto, sensível, um mistério que a agarrava pelo pescoço e a projetava no infinito do ar. [...] A memória de ter caído, um dia, na rua que lhe traria mais azar. De ter partido o espelho. De ter invocado o desespero na oscilação quase nada das asas quebradiças de uma libélula. (LISBOA, 2014, p. 60, 61).

Estar em Kyoto e pensar em Alice e em Marcos são, para Celina, mistérios que se revelam durante os dias de sua estada no Japão. Estando solitária e em um lugar despido de qualquer familiaridade, Celina põe-se a pensar e a ver sua vida no Caminho do Filósofo e a caminhar com Bashô. A personagem consegue realizar com destreza sua caminhada quando entende que as lembranças que guarda de sua filha e de Marco, seu ex-marido, são importantes para que ela saiba que está viva, que ficou só, mas que há um mundo desconhecido aguardando por ela: há uma Kyoto a ser explorada.

O tempo psicológico das personagens também pode ser compreendido pela perspectiva de Bachelard (2007), quando se verifica que é a sucessão de instantes descontínuos que dá forma e dimensão ao todo temporal. A duração temporal é o resultado da construção artificial das escolhas das personagens e se revela um fator comum entre Haruki e Celina. Ambos, em um retorno mnemônico, no ápice do autoconhecimento e do reconhecimento de que, na viagem introspectiva, alcançaram o êxito almejado, veem o tempo cumprindo o seu papel:

No trem de regresso a Kyoto, passa veloz a paisagem diante dos olhos de Haruki. Mas é só uma impressão. O tempo parou por tempo indeterminado.

Na Cabana dos Caquis Caídos, Celina caminha por entre os pequenos monumentos de pedra do jardim. Enquanto ela caminha, o tempo parou por tempo indeterminado (Lisboa, 2014, p. 184).

Considerando outra perspectiva, a de que a memória atualiza o passado, Celina tem, em Kyoto, a oportunidade de gerenciar esse passado e reconstruí-lo sob a influência das experiências vivenciadas em seu tempo presente. Essa gestão do passado no presente é viabilizada pelos artifícios memoriais criados pela própria personagem: lembrar das trivialidades tendo em mente que o necessário é encarar a vida como uma viagem em que o próprio caminho é mais importante do que a chegada e que o maior bem que o ser humano possui é a habilidade para viajar, assim como pensava Matsuo Bashô. É durante a sua

caminhada pelas ruas de Kyoto que o processo de rearticulação das lembranças se realiza de modo circunstancial, a cada vez que são evocadas.

A memória que move e paralisa ao mesmo tempo é, para a personagem, um ativo “não-mais-querer-livrar-se”, de uma memória da vontade. Nessa memória, Celina deseja o já desejado. Suas lembranças alimentam um desejo afetivo e sexual por Marco, seu ex-marido. Em suas reminiscências, Marco é sempre capaz de suprir suas carências e satisfazer sua libido:

[...] e o tato na memória da pele de Celina, e a memória da camiseta amarrando suas mãos [...]. E o gozo ensurdecido do último dia, que ele sabia adiar nela até que mesmo o ar se contorcesse ao seu redor. Só Marco. Só Marco sabia. Só ele cometia aquela suprema ousadia de saber quem era Celina. O que era Celina. (LISBOA, 2014, p. 94).

O relacionamento que os dois mantinham aparentava a solidez de uma rocha. Havia companheirismo, amizade e muito sexo. Tudo isso vem, pelas reminiscências de Celina, somar-se a outras lembranças: a de uma menina de seis anos de idade, cheia de iniciativas e que adorava andar de bicicleta. Alice só existe na memória de sua mãe, Marco existe além dessa memória. Os três compunham cenas de uma rotina em família, os hábitos domésticos, os passeios nas tardes pelos parques da cidade, e tantos outros momentos que agridem o estado já deprimente de Celina, pelo quadro de família feliz pintado em sua memória: “Tão fácil. Tão assustadoramente fácil, ela pensaria, depois, quando nada mais podia ser fácil, quando nada mais podia incluir Marco e Alice – e aquela tarde se agarrava à memória como se fosse um insulto”. (LISBOA, 2014, p. 66).

O cotidiano da família e as coisas que o preenchiam são revisitados pela memória de Celina que encontrava nas pequenas coisas a presença de sua filha: “As coisas que faziam pensar em Alice nunca eram grandiosas, volumosas, nunca tinham lustre de trama principal. Ao contrário, eram pequenas, medidas com a displicência do cotidiano.” (LISBOA, 2014, p. 151). É o vazio de seu presente que faz tudo parecer muito mais difícil.

Em toda a narrativa de *Rakushisha*, a memória da personagem Celina ultrapassa o “não-mais-poder-livrar-se” das impressões recebidas no trauma motivado pela morte de sua filha, e isso, segundo Nietzsche (2009), faz da memória uma contra-faculdade da natureza humana, visto que se superpõe ao esquecimento, suspendendo-o, impedindo sua atividade salutar, que é livrar o indivíduo das frustrações arquivadas pela memória.

A incessante luta interna e solitária travada por Celina entre a necessidade de esquecer e a insistência do lembrar ocorre na heterotopia de seu tríplice presente. A personagem se acha perdida nas ruas de uma metrópole por onde precisa aprender a caminhar. Ela em Kyoto e Haruki em Tóquio, ambos estão deslocados e distantes das referências às quais estavam familiarizados. Os dois personagens, estranhos um ao outro, encontram no poeta Matsuo Bashô um novo caminho que se mostra desafiador.

2.3 Sujeitos deslocados em *Rakushisha*: a memória e o encontro de si

A personagem de ficção, sem dúvida, é matéria para discussões intermináveis, tamanho o debate em torno da representação literária do ser humano com toda a carga de complexidade social e psicológica que o envolve.

Adriana Lisboa configura seus personagens a partir de uma concepção fragmentária do indivíduo. A autora concatena enredo e personagem dentro de um corpo de ideias e constrói um todo verossímil capaz de representar a realidade social, comunicando sua impressão da verdade existencial.

Antonio Candido (2009) desenvolve uma profícua reflexão a respeito do romance moderno e considera que a abordagem fragmentária dos personagens, pelo romance, é uma retomada, no plano da técnica de caracterização, da “maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes.” (CANDIDO, *et al*, 2009, p. 58).

O teórico pontua que há uma diferença entre as duas posições que precisa ser destacada. Na vida, o sujeito está submetido a uma visão fragmentária, decorrente da própria experiência. Na prosa literária, essa visão fragmentária é uma invenção, uma criação do autor, que a estabelece racionalmente.

No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, *et al*, 2009, p. 58).

As personagens das tramas criadas por Lisboa estão inseridas em conflitos existenciais em que a identidade e o sentimento de pertencimento entram em xeque diante de

circunstâncias de deslocamento e exílio. São constantes os questionamentos e as reflexões levantadas por suas personagens, principalmente no tocante à falta de vínculos com a terra em que habitam, o que causa desajustamentos. Personagens desajustados com o lugar sentem-se deslocados e instáveis. Isso dá lugar aos conflitos pessoais que se constituem em motivos literários basilares nos romances da autora.

O romance de Lisboa procura aumentar acentuadamente o sentimento de dificuldade das personagens, em detrimento da ideia de ente delimitado e preso a um esquema fixo. Tudo isso se torna viável por conta do trabalho de seleção e posterior combinação que permite a criação do máximo de complexidade, de variedade, com poucos traços psicológicos e de atos e ideias. A complexidade e a multiplicidade da personagem são resultados da combinação de “elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas.” (CANDIDO, *et al*, 2009, p. 60).

As tramas criadas por Lisboa apresentam enredo fragmentário, porém simples e coerente, seus personagens são complexos e não se esgotam nos traços característicos, mas revelam abismos de onde fluem mistérios e conflitos que representam a vida em contexto de globalização e multiculturalismo. A autora molda “personagens de natureza” que, de acordo com a concepção apresentada por Antonio Candido (2009), são personagens que apresentam muito mais que traços superficiais. Seus criadores o revelam pelo seu modo íntimo de ser, sem a regularidade própria dos personagens de costume: “Não são imediatamente identificáveis, e o autor precisa, a cada mudança do seu modo de ser, lançar mão de uma caracterização diferente, geralmente analítica, não pitoresca.” (CANDIDO, *et al*, 2009, p. 62).

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1997), no tocante à forma espacial e à exterioridade do aspecto físico do herói, tece considerações sobre os pontos fundamentais no processo de criação dessa figura ficcional e da relação deste com o autor. De acordo com o teórico russo, o ser ficcional depende das reações interiores do próprio autor, dos valores e da experiência que ele quer passar, pois só o autor conhece o todo finito do herói; este não tem a visão completa dos eventos, nem de si mesmo. A perspectiva que o herói tem dos outros é diferente da que ele tem de si mesmo, visto que ele vive somente o seu interior e sempre no aspecto inacabado de sua existência. O autor, porém, tem o domínio daquilo que falta à consciência do herói, isto é, conhece o seu destino e, principalmente, sua imagem externa, algo que é inacessível ao herói.

Referindo-se ao excedente da visão estética, Bakhtin (1997) pontua que o modo com que um indivíduo contempla o outro, a partir do lugar que aquele ocupa no espaço físico, é único. Dessa posição singular que assume, o sujeito torna-se insubstituível:

Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. (BAKHTIN, 1997, p. 43).

Bakhtin fala da contemplação que o sujeito realiza a partir do lugar concreto em que se situa. No modo como ele vê o outro há um excedente de visão. E nesse excedente a contemplação estética constrói uma forma acabada do outro “cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade” (BAKHTIN, 1997, p. 46). Para que essa visão seja acabada, é preciso que se constitua uma identificação com o outro, concebendo o mundo a partir de seu sistema de valores, colocando-se no lugar dele. Mas é imprescindível que haja um retorno a si mesmo, sair do lugar do outro para poder emoldurá-lo mediante o excedente de visão. O ato estético constitui-se em vivenciá-lo, dando-lhe acabamento, sem tomar as suas dores e voltar a si mesmo, recuperar o próprio lugar para completar o horizonte com aquilo que lhe falta, pois somente uma visão de fora pode percebê-lo em sua plenitude. A partir de uma perspectiva plástico-pictural, o mundo do devaneio é comparado pelo teórico ao mundo da percepção efetiva:

[...] nele tampouco, a personagem principal não é expressa externamente, não se situa no mesmo plano das outras personagens: enquanto estas últimas são expressas *externamente*, a personagem principal, por sua vez, é vivida *por dentro*. O devaneio não preenche as lacunas da percepção efetiva e não tem de preenchê-las. (BAKHTIN, 1997, p. 49).

Bakhtin (1997) discute o princípio da exotopia em pormenores perceptíveis nas relações dialógicas produtivas. O excesso de visão é produtivo quando o sujeito vê o seu interlocutor e o deixa perceber e abstrair essa visão exterior que, antes inacessível, revela-se um acréscimo de visão consciente. A partir daí, o interlocutor saberá mais a seu próprio respeito por assimilar esse excesso de visão. Esse movimento demanda um esforço por parte do indivíduo em se posicionar do ponto de vista do outro, tentando ver o que o outro vê, não se deixando abandonar por esse olhar, para que não haja coincidência com o que o outro vê. O processo exotópico se realiza justamente quando, munido desse olhar do outro, o indivíduo

retorna a si mesmo e, efetivamente, coloca em ação o excedente de visão que o outro lhe proporcionou, o que atualiza muito do que o indivíduo pensa sobre o mundo.

Um caso relevante de exotopia ocorre em *Rakushisha*, no momento em que o personagem Haruki, apressado, dirige-se ao consulado do Japão no Rio de Janeiro. No espaço onde devia sentir familiaridade, visto que tinha traços orientais por ser descendente de japonês, sentia-se um corpo estranho. Com base em sua fisionomia, em seus traços nipônicos, foi cumprimentado em japonês pelo funcionário que o atendeu. Constrangido, viu-se obrigado a dar explicações. Não falava japonês: “Haruki sentia-se integralmente desajeitado [...] Tão atrasado, tão deselegante e antinipônico, que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados?” (LISBOA, 2014, p. 20). Somente quando confrontado por um olhar que lhe revela o óbvio, Haruki compreende que carrega sobre si uma identidade ainda por ser conquistada. Sua origem havia sido ignorada por quarenta anos. Agora, movido por um objetivo de trabalho, percebe o Japão surgir “saltando como um soluço para dentro de sua vida” (LISBOA, 2014, p. 23).

Essa identidade atribuída a Haruki, fundamentada estritamente em sua fisionomia, evoca todo um contexto histórico e, conseqüentemente, mnemônico nos quais o personagem está inserido. A expressiva naturalidade com que um homem de fortes traços nipônicos em sua fisionomia assimilou uma identidade brasileira revela o grau de miscigenação japonesa no Brasil. O discurso de *Rakushisha* situa o personagem como resultado desse processo histórico. Toda a narrativa da obra dará conta desse drama pessoal na vida do personagem Haruki e revelará sua disposição em encontrar o berço onde estão as memórias de seu passado ancestral.

Lisboa, em *Rakushisha*, demonstra interesse por problemas humanos individuais, mais do que pelo panorama social, em que suas personagens tendem a complicar-se, destacando-se com singularidade sobre o contexto. Se cada autor possui os seus padrões de convencionalização, que alguns insistem em repetir em todas as personagens que criam, como expõe Candido (2009), Adriana Lisboa demonstra preferência, pelo menos em *Rakushisha*, objeto desta análise, por personagens deslocados, que sofreram perdas ou que partem em busca do passado em que acreditam encontrar-se consigo mesmos. São personagens cujas identidades são postas em xeque, que vivem em trajetórias enredadas por relacionamentos fluidos e inconsistentes.

No tocante aos conflitos identitários, Bauman (2005) desenvolve uma reflexão a respeito dos problemas relacionados com sua própria identidade, sentimento compartilhado com “milhões de refugiados e migrantes que o nosso mundo em rápido processo de globalização produz em escala bastante acelerada” (BAUMAN, 2005, p. 17, 18). O autor tem a consciência de que o pertencimento e a identidade não são estruturas sólidas e de que não são garantidos para toda a vida, mas que, pelo contrário, são negociáveis e revogáveis. Diante disso, compreende que as decisões tomadas pelo próprio indivíduo assim como os caminhos que percorre, a maneira de suas atitudes e a sua determinação de manter firmeza a tudo isso, tornam-se fatores cruciais ao sentimento de pertencimento e à identidade.

A identidade tem seu ingresso na vida como uma tarefa incompleta, como um ímpeto à ação. Um dever tornado obrigatório pelo Estado moderno a todos aqueles que se encontram dentro dos seus limites territoriais. Segundo o sociólogo, a “natividade do nascimento” serviu de fórmula legitimadora para o Estado moderno subordinar incondicionalmente os indivíduos. Por outro lado, os indivíduos no processo de constituição da nação, sem o Estado, estariam fadados ao fracasso, a um futuro incerto e precário:

[...] não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar, o segregado de tradições, dialetos, leis consuetudinárias e modos de vida locais, dificilmente seria remodelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional. (BAUMAN, 2005, p. 27).

O processo aglutinador e de superposição do território domiciliar com o Estado soberano consiste num sutil, mas poderoso, poder de exclusão. Bauman assevera que o brilho e o poder de sedução do “pertencimento” teriam-se perdido, “junto com sua função integradora/disciplinadora, se não fosse constantemente seletivo, nem alimentado e revigorado pela ameaça e prática da exclusão.” (BAUMAN, 2005, p. 28). A identidade nacional consolidou-se, diferentemente das outras identidades, a partir do momento em que adquiriu poderes para traçar as fronteiras entre os indivíduos pertencentes ao Estado e os não-pertencentes.

Uma situação singular é observada na construção e manipulação do personagem Haruki: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente.” (HALL, 2006, p. 13). Stuart Hall alude à concepção de identidade do sujeito pós-moderno. Isso se aplica à configuração do

personagem Haruki à medida em que a autora traduz uma identidade para dois momentos circunstanciais da vida do personagem: o antes e o durante a sua visita ao Japão.

É neste sentido que Hall (2006) pontua que há em cada indivíduo identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de modo tal que estão sendo continuamente deslocadas. Afirma também que a ideia de uma identidade perfeitamente coerente, unificada, completa e segura não corresponde à realidade e que “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (HALL, 2006, p. 13).

Stuart Hall pensa esse estado circunstancial como uma mudança da identidade pessoal. Isso gera uma instabilidade na ideia que se tem de si próprio como sujeito integrado: “Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.” (HALL, 2006, p. 09).

É nesse contexto que Bauman (2005) esclarece que boa parte das pessoas considera perfeitamente viável e acessível a liberdade de realizar alterações em qualquer aspecto e aparência da identidade individual, ou seja, é possível, a todo aquele que tiver as condições de adquirir os meios e toda a parafernália necessária, assimilar outra identidade alternativa, escolher ou montar um personagem e enxertá-lo na sociedade.

O sociólogo entende que “as identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno voo, usando os seus próprios recursos e ferramentas.” (BAUMAN, 2005, p. 35). Desse modo, uma identidade solidamente constituída seria um pesado fardo, ou seja, haveria completa inflexibilidade e limitação de escolhas para aquele que estivesse sob o jugo de tamanha repressão pela força de sua identidade.

Stuart Hall pontua que “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.” (HALL, 2006, p. 59). O teórico expõe essa ideia com questionamentos a respeito da possibilidade de a identidade nacional ser ou não unificadora, com o poder de anular e subordinar a diferença cultural. Neste sentido, Hall sugere que no lugar de “pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade.” (HALL, 2006, p. 61, 62).

O teórico pontua que a globalização acabou retendo aspectos da dominação global ocidental, mas que, neste quadro, as identidades culturais permeiam todos os espaços. Hall encontra no fenômeno da migração um impressionante exemplo referente a esse ponto. Neste contexto, a interdependência global atua tanto no sentido de dentro para fora, quanto no seu oposto. No movimento para fora, com a exportação de mercadorias, de imagens, de estilos e de identidades consumistas, gerou-se uma correspondência, um movimento para dentro. Neste caso, de pessoas das periferias para o centro, num longo período de migração não planejada da recente história ocidental, principalmente dos Estados Unidos.

Dentre os vários fatores que impulsionaram o processo de imigração, em destaque para os Estados Unidos, são citados a pobreza, a fome, o subdesenvolvimento econômico, as guerras. Atraídas pela mensagem do consumismo global, as pessoas “se mudam para os locais de onde vêm os ‘bens’ e onde as chances de sobrevivência são maiores. Na era das comunicações globais, o Ocidente está situado apenas à distância de uma passagem aérea” (HALL, 2006, p. 81). Hall constata ainda que “Em 1980, um em cada cinco americanos tinha origem afro-americana, asiático americana ou indígena.” (HALL, 2006, p. 82).

O mundo teve suas fronteiras dissolvidas e as continuidades rompidas. As velhas certezas e hierarquias da identidade da maioria dos países, senão de todos, têm sido postas em questão. E as principais nações, as grandes potências, são agora repertórios de culturas e etnias miscigenadas. Diante desse quadro, Hall levanta alguns questionamentos a respeito das concepções identitárias:

O que significa ser europeu, num continente colorido não apenas pelas culturas de suas antigas colônias, mas também pelas culturas americanas e agora pelas japonesas? A categoria da identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade corrente e integral? (HALL, 2006, p. 84).

O teórico ainda chama a atenção para outro efeito causado por todo esse processo. Esse efeito seria a provocação de “um alargamento do campo das identidades e uma proliferação de novas posições-de-identidade, juntamente com um aumento de polarização entre elas.” (HALL, 2006, p. 84). Esses processos constituem duas grandes consequências possíveis da globalização: o primeiro seria o fortalecimento das identidades locais, e o segundo, a produção de novas identidades.

A conclusão provisória evocada por Hall, no tocante ao processo de constituição das identidades em culturas globalizadas, aponta para o efeito que a globalização tem de colocar em xeque e deslocar as identidades centradas e isoladas de uma cultura nacional. Nesse sentido, a globalização tem o poder de pluralizar as identidades, propiciando o surgimento de uma variedade de possibilidades de constituição identitárias, “tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (HALL, 2006, p. 87). O efeito geral, entretanto, ainda se revela contraditório. Ou seja, enquanto umas identidades ressentidas contorcem-se, correndo atrás daquilo que foi perdido, outras estão subordinadas ao plano da história, da política, da representação e da diferença, afastando-se de vez do suposto ideal de pureza e unidade.

A configuração da identidade em *Rakushisha* revela esse processo global de deslocamento, migração e retorno à origem. O enredo conta a história de um descendente de imigrantes japoneses no Brasil que visita o Japão para pesquisar a vida de um famoso poeta do estilo haikai. Haruki tem sua história contada em terceira pessoa. A narrativa revela particularidades do início de seu drama identitário, circunstanciado pela corrida ao consulado japonês do Japão no Rio de Janeiro, expondo toda a estranheza de um filho de japonês que inicia um percurso de retorno às próprias raízes.

No metrô, voltando para casa, Haruki é abordado por uma desconhecida. O suposto homem japonês parecia ler seu livro repleto de ideogramas, e isso despertou a curiosidade de alguém que se deteve a observá-lo. Tratava-se de uma mulher de olhar triste, mas curioso. Mal sabiam eles que aquela intervenção de Celina mudaria suas vidas. Ela e Haruki, transcorridos trinta minutos, já sentados em volta de uma mesa, tomavam café. Esse episódio é contado como um breve intervalo na rotina de dois universos que se cruzaram com um *talvez* estampado entre ambos, apontando possibilidades.

Sob a perspectiva romântica de Haruki, Celina é concebida como “um pedaço do céu recoberto pela fina epiderme humana [...] por fora, ela era o sorriso mais triste que ele tinha visto nos últimos tempos” (LISBOA, 2014, p. 25). Meia hora de convivência aglutinou um histórico de paisagens e de familiaridades: o metrô, a calçada, a rua por onde caminhavam e a livraria onde deixaram duas xícaras vazias de café sobre uma mesinha.

O universo do ilustrador de livros infantis cruza-se com o universo da artesã de bolsas de pano. A costura é uma atividade que já vinha se arrastando há três gerações e possivelmente alcançaria a filha de Celina, caso ainda fizesse parte de sua vida. Os capítulos

intitulados “Haruki” e, na sequência, “Celina”, desenvolvem a narrativa em terceira pessoa. Ambos relatam a perspectiva de cada um sobre o encontro, desde o metrô até à livraria. Cada capítulo subsequente é nomeado por um ou dois nomes de personagens-foco.

O convite para acompanhá-lo numa viagem ao Japão construiu-se “em um quase susto”. Celina, dentro de um táxi, depois de um jantar, pronta para receber um adeus. Haruki segurando a porta do táxi, como quem segura o adeus que está prestes a se concretizar. Evitou-o com uma proposta: “Você podia ir para o Japão comigo” (LISBOA, 2014, p. 40), “quem sabe, ela respondeu” (LISBOA, 2014, p. 42). Já no Japão, Celina sedimenta suas dúvidas e questiona-se sobre sua decisão de viajar com Haruki.

De Kyoto, Haruki parte sozinho para Tóquio. O objetivo maior dessa viagem o ajudaria no ajustamento de conduta: “Ir deixando que a terra de Basho fosse entrando nele pelos cinco sentidos” (LISBOA, 2014, p. 76). Aos poucos, o descendente de japonês assimilaria a identidade que poderia ter assumido desde a infância, mas que o destino lhe negara, até então: a cultura, os hábitos e costumes nipônicos. Mas “com o passar dos dias e, agora, das semanas, desde que pusera os pés pela primeira vez no país de Basho, Haruki começou a se ajustar à consciência daquilo que o rodeava” (LISBOA, 2014, p. 147). Ao retornar a Kyoto, de sua viagem a Tóquio, Haruki já concebe familiaridade à paisagem e a seus semelhantes, “Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali” (LISBOA, 2014, p. 181).

A nova identidade de Haruki e toda a caracterização das peculiaridades de suas raízes nipônicas são contadas em detalhes por Celina, que, ao mesmo tempo em que constrói sua própria experiência existencial, narra as impressões de tudo o que viu e sentiu de uma identidade que não era sua. Passeando pelas ruas de Kyoto, Celina se depara com situações que, naturalmente, causam-lhe estranhamento como quando testemunha moças de quimono comprando produtos *Hello Kitty*. Diante do episódio, questiona-se quanto à sua própria capacidade de assombramento e sua régua de medir, ou balança de pesar. Esse episódio é construído por Lisboa para representar os aspectos da globalização presentes em um país de cultura milenar, mas que se integrou profundamente ao capitalismo global ou, possivelmente, para fomentar uma reflexão sobre alguns traços na cultura nipônica que poderiam evidenciar o processo de homogeneização cultural em que as identidades nacionais são fundidas por meio do processo da globalização. Ou ainda, como sugere Stuart Hall: “ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local, seria mais acurado pensar numa articulação entre o global e o local” (HALL, 2006, p. 77).

O diário de Celina soma-se ao diário do poeta japonês do Século XVII Matsuo Bashô, o *Diário de Saga*, objeto do trabalho de ilustração de Haruki. Celina, à medida que desbrava os espaços e a cultura nipônica, escreve em seu diário tanto suas impressões quanto as lições de vida que aprende. Concomitantemente, trechos do *Diário de Saga* são intercalados, evidenciando momentos particulares em que o poeta havia escrito nas proximidades de Kyoto, quando esteve de visita a seu discípulo Mukai Kyorai. O nome “Rakushisha” remete ao episódio ocorrido na cabana de Kyorai com sua plantação de quarenta pés de caquis. Às vésperas da colheita dos caquis, a plantação é devastada por uma tempestade. “Não sobrou um único caqui. Desse dia em diante Kyorai passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos” (LISBOA, 2014, p. 35).

Ao findar de uma tarde chuvosa em Kyoto, Celina surpreende-se com a harmonia do caos: “Carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos se entendiam. Estranha, apenas eu.” (LISBOA, 2014, p. 46). Com a ida de Haruki Ishikawa para Tóquio, Celina aproxima-se do *Diário de Bashô*, passando a introduzi-lo em sua experiência. Trechos do diário serão interpostos na narrativa, alguns com a versão em japonês, às vezes desconexos, sempre aglutinados ao próprio diário de Celina.

O espaço em que Celina explora a cultura japonesa, Kyoto, é para ela um lugar de solidão, mas uma solidão acompanhada. Caminhando pelas ruas de pedra, Celina sente-se segura, apesar da multidão, das placas com dizeres indecifráveis, das muitas vozes incompreensíveis, sentia as ruas de Kyoto como uma casa segura. A estranheza da cultura local, aos poucos, torna-se familiar. O sentimento que expressa em seu diário fala dessa estranheza, da ausência de referências culturais, de identidade, de pertencimento: “Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala” (LISBOA, 2014, p. 133). Esse estranho prazer é adensado por questionamentos sobre o lugar que ocupa no mundo, Tem nome esse lugar? Tem dimensões? (LISBOA, 2014, p. 134).

Os textos do diário de Bashô são interpostos no diário de Celina com grafia em destaque para não confundir com seus próprios escritos. Isso dá a ideia de que Celina está lendo as passagens citadas enquanto traça seu caminho pelas ruas de Kyoto. Nesse trajeto, compara-se com os japoneses e esboça a impressão de que todos eles são magros, prontos a levitar, “numa elegância impossível para um ocidental” (LISBOA, 2014, p.87). Celina sente-se novamente deslocada.

A voz da narrativa é utilizada pela autora para revelar ao leitor as singularidades do Japão. Celina fala da língua com seus “cinco sistemas diferentes de escrita” (LISBOA, 2014, p. 86); da vida reverente de cada japonês com procedimentos e cerimônias, como “[...] O gesto de tirar os sapatos para entrar num templo, ou em casa, que é um templo também: comedido, cuidado” (LISBOA, 2014, p. 87); do estilo de vida das jovens, “as moças, estão quase sempre excessivamente maquiadas, os rostos parecem artificiais” (LISBOA, 2014b, p. 88) e “a moeda é o iene” (LISBOA, 2014, p. 102); informações históricas: “A cidade se chamava Edo, séculos antes. Muito mais tarde mudaria de nome, como os poetas também mudavam, e passaria a ser conhecida como Tóquio” (LISBOA, 2014b, p. 12); sobre os “Samurais: os guerreiros do Japão feudal” (LISBOA, 2014, p.140); e sobre diferenças culturais: “Tinha lido que o branco era, no Japão, a cor do luto” (LISBOA, 2014, p.149).

As impressões alternam-se, vão para a terceira voz. Retornam a Celina, sempre seguindo o caminho do poeta Matsuo Basho, zigzagueando, ora nas memórias de Celina com seu conflito interno, ora nas paisagens nipônicas das ruas de Kyoto. Nesse ir e vir se compõem as cento e noventa e seis páginas de um percurso em que a vida desimportante de Celina serve de pano de fundo para um Japão milenar.

O diário da personagem constitui-se em uma ferramenta utilizada com propriedade por Lisboa para revelar o Japão e toda a identidade implicada numa cultura milenar preservada e ao mesmo tempo integrada ao mundo. A identidade nipônica de Haruki é mais bem traduzida por Celina ao apresentar o Japão a partir de uma perspectiva construída de fora para dentro, um ponto de vista de quem nada tem a ver com aquele mundo tão diferente quanto fascinante.

Os relacionamentos interpessoais que dão forma à essência da trama revelam uma sociedade formada por indivíduos que vivem em condições afetivas desgastadas pela fragilidade dos laços que constroem. Bauman (2005) constata que há significativa insegurança quanto à construção de vínculos afetivos. Para o sociólogo, “amar significa estar determinado a compartilhar e fundir duas biografias, cada qual portando uma carga diferente de experiências e recordação, e cada qual seguindo o seu próprio rumo” (BAUMAN, 2005, p. 69). O amor constrói-se, não no anseio por coisas prontas, acabadas em todos os seus contornos, mas no impulso de contribuir para a geração de coisas belas e que, segundo o pensador, como todo processo criativo, é repleto de incertezas pelos riscos que oferece, pois nunca se sabe ao certo a que fim se chegará.

Em *Rakushisha*, o relacionamento de Haruki com Celina não se desenvolve além das formalidades necessárias entre dois desconhecidos que decidem viajar juntos. Neste caso, porém, há um impedimento latente, um obstáculo não desvendado pela narrativa. Celina não consegue abrir-se para um novo relacionamento porque ainda se mantém ligada ao seu ex-companheiro. Existe um luto reprimido e, mais que isso, um sentimento melancólico que refreia esse passo em sua vida.

A trama de *Rakushisha* expõe Celina visitando com suas lembranças a antiga vida com Marco, sua rotina doméstica, cenas corriqueiras construídas em detalhes excessivos que culminam em fortes imagens eróticas. Por Marco ela alimenta uma paixão que não conseguiu substituir por outra, nem mesmo por Haruki. Junto à paixão pode-se inferir um perdão que não foi liberado, ódio aprisionado por uma mágoa inconfessa.

A voz da narrativa, ao traduzir a viagem que Haruki empreendeu para Tóquio sem Celina, fala da intuição do ilustrador, uma intuição particular sobre a alma de Celina. Os dois dormiram juntos na mesma cama por uma semana, e nada do sexo evocado pelas ideias de sua colega de quarto, antes de tudo, na ocasião do convite inicial. Houve uma noite em que deram lugar, “seus olhares se cruzaram mais do que o normal [...] ela fechou o livro e se virou para ele – foi o momento em que estiveram mais próximos do lugar de silêncio onde as coisas que acontecem não tem nome” (LISBOA, 2014, p. 77), mas havia algo em Celina que a intuição de Haruki captou, um silêncio, algo enigmático.

Ao longo da narrativa, o leitor assume uma expectativa: uma cena de sexo entre Haruki e Celina. Mas o enredo logo revela o romance extraconjugal entre Haruki e a tradutora Yukiko Sakade: “essa moça que usava uma aliança na mão esquerda, totalmente controversa” (LISBOA, 2014, p. 90). A descrição do seu relacionamento com essa personagem é carregada de imagens eróticas.

Exemplo disso é o desenho nu que Haruki faz dela, transformando o relacionamento burocrático que ambos sustentavam em paixão desmedida. Tal situação é liricamente descrita como “Onda que arrebatava e recuava. Mar se esticando e se recolhendo outra vez” (LISBOA, 2014, p. 123). A paixão que viveram, proibida em todos os seus termos, durou pouco, mas perdurou de modo patente na memória de Haruki. Yukiko Sakade é retomada ao longo do enredo, na memória erótica de Haruki e nas interrogações de Celina como “pequena demais para o olho humano” (LISBOA, 2014, p. 122), aludindo que sobre ela muita coisa

somente poderia ser vista quando exposta à luz. Sem essa exposição, Yukiko permaneceria com sua outra vida oculta.

Estando em Tóquio, distante de Yukiko e de Celina, voltando-se para a terra de Bashô no intuito de encontrar-se a si mesmo e enxergar suas raízes, Haruki pensa no pai. As lembranças que guarda da figura paterna são vagas e lhe causam tristeza:

E por que eu nunca te dei atenção, velho desgraçadamente ausente agora, quando você vinha querer conversar sobre estas coisas comigo? E por que eu nunca dei a menor bola para as suas (minhas) origens japonesas, e por que nunca achei os meus olhos mais puxados do que o de qualquer brasileiro? Por que foi que eu te ignorei e a mim também? (LISBOA, 2014, p. 100).

As notícias às quais Bauman se reporta para averiguar sua triste constatação parecem-lhe aterradoras. São como golpes que atingem o modo de estar no mundo. As relações amorosas estão fadadas ao rompimento e ao fracasso, pois, no mundo, o desprendimento é uma estratégia comum da luta pelo poder e pela autoafirmação. Isso compromete a essência da identidade, visto que a resposta à pergunta “quem sou eu” é dada numa referência aos vínculos e às relações, que se acreditam estáveis, com outras pessoas. Mesmo advertindo que os relacionamentos são carregados de perigo, o sociólogo acredita que “de qualquer forma, precisamos deles, precisamos muito, e não apenas pela preocupação moral com o bem-estar dos outros, mas para o nosso próprio bem, pelo benefício da coesão e da lógica de nosso próprio ser” (BAUMAN, 2005, p. 75).

3 A MELANCOLIA NA NARRATIVA DE *RAKUSHUSHA*

3.1 Reflexões teóricas

O conceito de melancolia tem sua origem nos aforismos de Hipócrates, que a define como um estado em que há um prolongamento por muito tempo de afetos que caracterizam um transtorno mental do indivíduo perturbado: “Quando o medo ou a tristeza se prolongam por muito tempo, configura-se um estado melancólico.” (HIPÓCRATES, 2015, p. 49). Ginzburg (2013) verifica um desdobramento dessas formulações hipocráticas na obra do escritor árabe Constantinus Africanus, autor medieval bastante estudado nos círculos acadêmicos de Walter Benjamin.

De acordo com os postulados desse estudioso medieval, os afetos da tristeza e do medo são ruins por confundirem a alma do indivíduo, entendendo-se por tristeza a perda de um objeto muito estimado. A teoria da perda, desenvolvida a partir da noção de tristeza por Constantinus, compreende os melancólicos como aqueles que sofrem porque perderam seus filhos ou amigos queridos ou algo de significativo valor cuja restauração não é mais possível de se obter.

Dois textos são basilares para as reflexões iniciais em torno da melancolia: o *Problema XXX, 1* e “Luto e melancolia”. O texto atribuído a Aristóteles (*Problema XXX, 1*) difere de “Luto e melancolia”, uma das obras fundadoras da psicanálise de Freud, em uma questão essencial. Apesar de ambos fazerem uso da mesma palavra, referem-se a fenômenos diferentes. Os postulados do texto grego giram em torno de questões médicas em que a melancolia é abordada como um tipo de temperamento inerente à natureza biológica do ser humano, um fenômeno puramente somático que determina a vida psíquica. Na contramão, o texto de Freud concebe a melancolia como um fenômeno inteiramente psíquico, que, conseqüentemente, afeta o corpo do sujeito. Além dessa perspectiva, há outra de maior relevância na concepção aristotélica: uma visão que concebe o melancólico como um ser de exceção, caracterizando-o como alguém especial, no tocante ao campo da virtude.

É a partir dessa perspectiva que Aristóteles inicia seu discurso em torno do problema XXX, 1 com o seguinte questionamento: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestadamente melancólicos [...]?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81).

De acordo com Walter Benjamin, em seu postulado teórico-filosófico sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão*, nessa concepção primitiva aristotélica, o conceito de melancolia supõe um vínculo entre a genialidade e a loucura: “Nesse aspecto, o melancólico se aproxima também do profeta, uma vez que essa genialidade costuma manifestar-se principalmente no dom divinatório.” (BENJAMIN, 1984, p. 170), observa o teórico alemão, fazendo alusão ao tratado aristotélico *De Divinatione Somnium*.

A inovação de Aristóteles, após se servir das noções hipocráticas relativas à teoria dos humores e dos temperamentos, está, segundo Julia Kristeva (1989), em extrair a melancolia da patologia, situando-a na natureza e, acrescenta a estudiosa, “sobretudo, fazendo-a decorrer do calor, considerado como o princípio regulador do organismo, e de *mesotes*, interação controlada de energias opostas.” (KRISTEVA, 1989, p. 14). A melancolia evocada por Aristóteles é a própria natureza ou o *éthos* do filósofo e não uma doença.

Aristóteles (1998), falando sobre a excepcionalidade do melancólico, procura entender as causas intrínsecas à sua natureza. O filósofo faz uso do método do conhecimento por analogia para a explicação dos efeitos da bile negra e, assim, constata que os melancólicos são diretamente afetados por essa substância residual, isso por natureza e não por doença. O filósofo grego explica a ação da bile negra em analogia com a ação do vinho. A diferença está na duração do efeito, enquanto a ação do vinho dura poucas horas, a da bile negra pode manifestar todos os sintomas da embriaguez, com todos os seus perigos, para sempre na vida do melancólico. Essa analogia com o efeito do vinho certamente tem suas raízes na associação expositiva da ciência com a mitologia. As referências míticas criam um elo entre a melancolia e a espuma espermática e o erotismo, o que faz referência direta a Dionísio e a Afrodite.

A linguagem utilizada no texto grego designa uma mistura da bile negra. Essa mistura mostra-se equilibrada no homem de exceção, tornando-o melancólico por superabundância de humanidade. Assim, toda a explanação de Aristóteles permite inferir que a bile negra é um resíduo, um sedimento daquilo que não foi cozido, uma substância que fica no corpo porque não foi digerida, uma mistura perfeitamente instável que pode apresentar-se extremamente fria ou quente a cada momento.

A quantidade desse resíduo é que determina o grau de afetação do indivíduo. Por isso, o melancólico não é, necessariamente, um doente da bile negra. Do mesmo modo, cada doente da bile negra não é, necessariamente, um melancólico. O que Aristóteles deixa claro no problema XXX, 1, é que existe uma saúde da melancolia, um equilíbrio, uma boa mistura

da inconstância. Mas é certo que o melancólico tem mais possibilidades de ficar doente pelo excesso residual da bile negra.

Enquanto Aristóteles pensa a excepcionalidade do melancólico, considerando os parâmetros sociais de sua época, na sociedade contemporânea, pelo pensamento de Freud, o melancólico é um indivíduo comum.

Sigmund Freud, com grande esforço teórico, compõe, no período da Grande Guerra, sua profícua reflexão sobre as patologias que afetam a alma humana. “Luto e melancolia” representa o último de uma série de textos que ele mesmo denominou de metapsicologia. O ensaio é, para Freud, uma tentativa em que procura “esclarecer a essência da melancolia comparando-a com o afeto natural do luto.” (FREUD, 2011, p. 45). Para o pai da psicanálise, a melancolia tem uma definição conceitual oscilante e, por isso, chega a pensar que suas prerrogativas a respeito desse estudo não deveriam ser aplicadas com validade universal.

Ambos os estados, o do enlutado e o do melancólico, apresentam em seus quadros gerais semelhanças encontradas inclusive nas influências vitais que os determinam. “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, a liberdade, o ideal, etc.” (FREUD, 2011, p. 47). Em nota sobre essa definição, Freud (2011) pontua que não lhe ocorre considerar o luto como um estado patológico, apesar dos estragos causados na vida normal do indivíduo enlutado, confia-se que ele será superado, transcorrido um período de tempo necessário, não podendo ser perturbado até que isso ocorra. Por outro lado, a melancolia apresenta características como:

[...] um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima, que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição. (FREUD, 2011, p. 47).

Pelo exposto, é possível deduzir que o elemento diferenciador entre luto e melancolia é a perturbação do sentimento de autoestima encontrado nessa e ausente naquele. Há, segundo os postulados de Freud (2011), um fator desencadeante que se torna ponto comum entre o luto e a melancolia, a saber, uma perda. Apesar de ambos apresentarem um quadro sintomático semelhante, verifica-se uma diferença evidente: o enlutado tem consciência de uma perda real. Já o melancólico não sabe identificar o que perdeu no objeto amado. Por isso é conclusivo que no luto o mundo se torna vazio enquanto na melancolia, quem se torna vazio é o indivíduo melancólico.

A melancolia é diferente do sentimento de pesar. “O pesar é nossa reação à perda, mas o luto é como processamos esse pesar.” (LEADER 2011, p. 33). O quadro simples do pesar sofre complicações quando o enlutado não consegue distinguir “quem perdeu” de “o que perdeu” no luto. Essa dificuldade de fazer a separação pode complicar o trabalho do luto.

Contudo, ambas as situações, abstraindo as diferenças clínicas e nosológicas, têm seu apoio, como pensa Julia Kristeva, “numa intolerância à perda do objeto e na falência do significante, para assegurar uma saída compensatória aos estados de retração nos quais o sujeito se refugia até a inanição”. (KRISTEVA, 1989, p. 17).

Freud (2011) acrescenta ainda que, uma vez que o objeto amado já não existe mais, o trabalho do luto consiste num processo em que toda a libido é retirada das ligações do indivíduo com esse objeto amado. Uma oposição é encontrada nesse processo: geralmente o homem não deixa facilmente uma posição de libido, o que gera complicações de ordem psicológica. O processo é lento e gera dispêndio de tempo e energia investida por se tratar de uma operação dolorosa em que a ordem da realidade é executada paulatinamente até que se estabeleça. Assim, uma vez que esse trabalho é executado, o ego volta a viver livre e desinibido.

O psicanalista aponta para uma possibilidade no enigmático trabalho da melancolia: “o fato de desaparecer depois de certo período de tempo, sem deixar grandes alterações demonstráveis, é uma característica que a melancolia compartilha com o luto.” (FREUD, 2011, p. 71). Mas essa possibilidade escapa à completa compreensão de Freud.

O sujeito melancólico, no esvaziamento de sua autoestima, mesmo tendo consciência sobre que objeto perdeu, não sabe identificar o que perdeu nesse objeto. Sua perda pode significar muito mais do que consegue identificar, ultrapassando a ausência pela morte de um ente querido. O complexo melancólico tem um comportamento comparado ao de uma ferida aberta, podendo encontrar a cura sem grandes danos. Mas todo o processo de esvaziamento e aniquilação do próprio ego até sua possível recuperação é permeado por inúmeras batalhas isoladas em torno do objeto amado. No campo de guerra lutam entre si o amor e o ódio.

Essas batalhas, segundo o psicanalista, estão situadas no sistema “inconsciente”, o reino dos traços da memória das coisas. Neste reino não há qualquer obstáculo para o caminho dos procedimentos normais do luto. Para o trabalho da melancolia, este caminho é bloqueado, possivelmente em consequência de um conjunto de causas desconhecidas.

O melancólico, para Freud (2011), é um sujeito carente e incapaz para o amor. Um indivíduo que consegue captar, por meio de autoacusações, a verdade com mais agudeza do que os outros.

Em uma perspectiva psicanalítica, situando-se na mesma linha de pensamento de Freud, Julia Kristeva (1989) denomina de melancolia o conjunto de sintomas psiquiátricos de inibição e a incapacidade de usar ou compreender determinados símbolos ou sinais que se instalam num indivíduo. A estudiosa diferencia a melancolia da depressão neurótica com base na intensidade e frequência de alguns traços clínicos: “Quando os dois fenômenos, do abatimento e da excitação, são de menor intensidade e frequência, podemos então falar de depressão neurótica”. (KRISTEVA, 1989, p. 16). Na verdade, o conjunto melancólico-depressivo tem seus limites imprecisos e, segundo a professora e psicanalista, a psiquiatria reserva o conceito de melancolia para a doença que se manifesta no indivíduo de modo espontaneamente irreversível.

Nesse conjunto melancólico-depressivo, a experiência comum da perda do objeto amado gera no indivíduo uma modificação dos laços significantes e na linguagem. Esses dois traços, especialmente a linguagem, revelam-se incapazes de assegurar a autoestimulação necessária para iniciar certas respostas, ou seja, “em vez de operar como um ‘sistema de recompensas’, a linguagem hiperativa, pelo contrário, o acopla à ansiedade-punição, inserindo-se assim no retardamento comportamental e ideativo característico da depressão.” (KRISTEVA, 1989, p. 16).

Com base em sua leitura da teoria psicanalítica (Abraham, Freud e M. Klein), a estudiosa assegura que a depressão, assim como o luto, esconde sua agressividade contra o objeto de seu luto. Isso é demonstrável quando um depressivo diz amar o objeto perdido e, ao mesmo tempo, odeia-o ainda mais. Para não perdê-lo, o depressivo instala esse objeto dentro de si mesmo e, por odiá-lo, considera-o um mal. E, como o mal foi instalado dentro de si, o depressivo concebe-se como sendo um indivíduo mau. Daí, anulando-se, dá lugar ao desejo pelo suicídio. Quando o depressivo revela insatisfação contra si, esconde uma queixa contra um outro. Matando-se, deseja matar esse outro que lhe é objeto de amor e ódio. Nas palavras da estudiosa:

A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro. Concebemos que tal lógica supõe um superego severo e toda uma dialética complexa da idealização e da desvalorização de si e do outro, repousando o conjunto desses movimentos no

mecanismo da identificação. Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte sublime, que se torna meu juiz tirânico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar. (KRISTEVA, 1989, p. 17).

Concebendo a queixa contra si como um ódio contra o outro e seguindo essa linha de pensamento, a estudiosa aponta para um elemento revelador: este outro é o agente portador de um desejo sexual insuspeito. Isso traduz o canibalismo melancólico assinalado por Freud quando o deprimido deseja manter dentro de si o outro intolerável, tentando destruí-lo para melhor possuí-lo vivo.

Kristeva (1989) fala também de outra modalidade de depressão, que tem na tristeza o sinal de um ego ferido e vazio. O indivíduo atingido com essa tristeza sofre de uma carência congênita e não se considera lesado por outro sujeito: “Sua tristeza seria, antes de mais nada a expressão mais arcaica de um ferimento narcísico não-simbolizável, não nomeável, tão precoce que nenhum agente externo (sujeito ou objeto) pode ser relacionado com ele” (KRISTEVA, 1989, p. 18). Para esse tipo de deprimido narcísico, a tristeza torna-se a substituta do objeto ambivalente e na qual ele se enclausura, domesticando-a e acariciando-a, na falta de outro objeto.

Concebendo a Coisa sob a perspectiva psicanalista de Freud, o ente perturbador difícil de ser nomeado, Kristeva (1989) traduz o entendimento de que o depressivo narcísico está de luto da Coisa e não de um objeto. A estudiosa fala da Coisa enquanto “alguma coisa” indeterminada, inesperada e inapreensível, inclusive enquanto coisa sexual. O depressivo narcísico alimenta um sentimento de deserdado por um bem grandioso, por essa coisa tal que é impossível de ser indicada por palavra. Dois caminhos figuram na vida do depressivo que se percebe deserdado por sua Coisa. Há o caminho da fuga, em que o indivíduo parte em busca de amores e de aventuras sempre decepcionantes; o segundo caminho é o do isolamento. Nele o indivíduo se enclausura para enfrentar o afeto que lhe maltrata cara-a-cara: “Incrédulo quanto à linguagem, o depressivo é um afetuoso, certamente ferido, mas prisioneiro do afeto. O afeto é a sua coisa.” (KRISTEVA, 1989, p. 21).

A violência intrínseca na Coisa do deprimido narcísico não pode ser expulsa a não ser por meio de espasmos, gestos ou gritos, jamais por palavras, visto que a Coisa não pode ser inscrita no “não” por não passar pelo filtro da linguagem, é indizível. A estudiosa, com base na ideia de recipiente encontrada nos postulados de Heidegger, pensa nessa instância, definindo-a metaforicamente: “a Coisa é o vaso que contém minhas dejeções e tudo o que

resulta de *cadere*: é um dejetivo com o qual, na tristeza, me confundo. O esterco de Jó na Bíblia.” (KRISTEVA, 1989, p. 22).

De fato, a perda na vida de Jó vai muito além das coisas que compreendem sua identidade social. Jó constituía-se em referência de sujeito bem-sucedido, material e espiritualmente:

1. Havia um homem na terra de Uz, cujo nome era Jó. Era homem íntegro e reto, que temia a Deus e se desviava do mal. 2. Nasceram-lhe sete filhos e três filhas. 3. Possuía ele sete mil ovelhas, três mil camelos, quinhentas juntas de bois e quinhentas jumentas, tendo também muitíssima gente ao seu serviço; de modo que este homem era o maior de todos os do Oriente. 4. Iam seus filhos à casa uns dos outros e faziam banquetes cada um por sua vez; e mandavam convidar as suas três irmãs para comerem e beberem com eles. (JÓ, 1:1-4).

Mais do que toda a sua riqueza, Jó perde seus filhos e filhas repentinamente e sem uma lógica que embasasse o contexto de sua devoção espiritual a Deus. O personagem bíblico é desnudado e exposto à vergonha pública. Perde a saúde e já não sabe mais lidar com o pouco que lhe restou. No entanto, a fé inabalável diante da perda sofrida revelará a força e a dimensão de sua confiança em Deus:

20. Então Jó se levantou, rasgou o seu manto, raspou a sua cabeça e, lançando-se em terra, adorou; 21. e disse: Nu saí do ventre de minha mãe, e nu tornarei para lá. O Senhor deu, e o Senhor tirou; bendito seja o nome do Senhor. 22. Em tudo isso Jó não pecou, nem atribuiu a Deus falta alguma. (JÓ, 1:20-22).

Uma coisa estranha, entretanto, iniciaria o trabalho de corroer a alma de Jó, uma coisa sem nome, indizível também (como supramencionado nos postulados de Julia Kristeva). O esterco de Jó seria o resultado da corrosão operado por um mal que devastou a sua vida de modo incomparavelmente doloroso. Jó se acha sentado sobre cinzas, nu, leproso e desamparado. A melancolia seria sua companheira e ela o conduziria através do vale de sombras até que conseguisse enxergar a face da Coisa e compreender as razões de sua desgraça pessoal.

O discurso de Jó ao sentir sua perda é um profundo lamento que redundará na dor de existir. Para um homem justo, fiel e temente a Deus, a padecer tamanha vergonha e dor é preferível morrer ou mesmo não ter nascido. Por isso, delonga-se em amaldiçoar o dia de seu nascimento:

1. Depois disso abriu Jó a sua boca, e amaldiçoou o seu dia. 2. E Jó falou, dizendo: 3. Pereça o dia em que nasci, e a noite que se disse: Foi concebido um homem! 4. Converta-se aquele dia em trevas; e Deus, lá de cima, não tenha cuidado dele, nem resplandeça sobre ele a luz. 5. Reclamem-no para si as trevas e a sombra da morte; habitem sobre ele nuvens; espante-o tudo o que escurece o dia. 6. Quanto àquela noite, dela se apodere a escuridão; e não se regozije ela entre os dias do ano; e não entre no número dos meses. 7. Ah! que estéril seja aquela noite, e nela não entre voz de regozijo. 8. Amaldiçoem-na aqueles que amaldiçoam os dias, que são peritos em suscitar o leviatã. 9. As estrelas da alva se lhe escureçam; espere ela em vão a luz, e não veja as pálpebras da manhã; 10. porquanto não fechou as portas do ventre de minha mãe, nem escondeu dos meus olhos a aflição. 11. Por que não morri ao nascer? por que não expirei ao vir à luz? 12. Por que me receberam os joelhos? e por que os seios, para que eu mamasse? 13. Pois agora eu estaria deitado e quieto; teria dormido e estaria em repouso. (JÓ, 3: 1 - 13).

Jó demonstra animosidade, não somente em relação ao Criador, mas também sobre a condição de sobrevida do miserável e suscita algumas reflexões diagnosticadoras de seu quadro de enfermidades, da morbidez que faz seu corpo descamar como se estivesse leproso, e sobre as angústias da alma, que lhe afligem como a um melancólico. A desgraça lhe é inconcebível quando considera o zelo espiritual que tinha sobre si mesmo e sobre toda a sua casa.

20. Por que se concede luz ao aflito, e vida aos amargurados de alma; 21. que anelam pela morte sem que ela venha, e cavam em procura dela mais do que de tesouros escondidos; 22. que muito se regozijam e exultam, quando acham a sepultura? 23. Sim, por que se concede luz ao homem cujo caminho está escondido, e a quem Deus cercou de todos os lados? 24. Pois em lugar de meu pão vem o meu suspiro, e os meus gemidos se derramam como água. 25. Porque aquilo que temo me sobrevém, e o que receio me acontece. 26. Não tenho repouso, nem sossego, nem descanso; mas vem a perturbação. (JÓ, 3: 20 - 26).

A perturbação que o acomete é uma profunda tristeza gerada no conflito espiritual que desencadeará profundas reflexões circunscritas ao relacionamento de Jó com Javé. São introspecções que conduzirão a narrativa em longos monólogos costurados como diálogos entre Jó e seus amigos.

C. G. Jung (2012), em *Resposta a Jó*, discute a miserável condição do personagem, que sofre esperando a resposta de Deus sobre seu drama. O autor, ao tecer sua proposta de análise do livro de Jó, alerta para o caráter inefável, transcendente e metafísico da Fé. Ele expressa uma reação subjetiva à narrativa do relato bíblico, mas declara que o analisa do ponto de vista de um médico que perscruta as profundezas da alma humana. Em sua polêmica perspectiva de análise, sem qualquer temor, dá vazão à expressão violenta do afeto do homem no intuito de compreender a razão e a finalidade pela qual Jó foi ferido e verificar as

consequências decorrentes desse acontecimento tanto para o homem quanto para o próprio Deus.

Na construção de uma experiência íntima com o inefável, na dimensão espiritual, o homem é posto em particular circunstância de autoconhecimento. A natureza de tal experiência não pode ser interpretada de modo puramente racional, é preciso um ponto de vista subjetivo. Somente quando o homem é atingido pelo afeto é que se torna capaz de converter a cegueira em conhecimento seja da violência ou do afeto que o atingiu, no tocante a isso, pontua Jung: “É preferível para o indivíduo admitir a existência do afeto e submeter-se à sua violência, do que desembaraçar-se dele mediante operações mentais abstratas de qualquer espécie ou estados emocionais de fuga.” (JUNG, 2012, p. 18).

Segundo o estudioso, Jó, beirando a quase completa aniquilação, por padecer como um pobre verme humano semiesmagado, temia apresentar alguma resposta diante dos questionamentos do criador: “Sinto-me pequeno, que poderei responder-te” (JÓ, 39: 34). Mas, mesmo reconhecendo sua pequenez diante de seu Deus, Jó deseja expressar-se e o faz de modo modesto e submisso, agarrando-se à sua justiça e inocência. Segundo Jung, Deus é para Jó tanto o perseguidor quanto o acusador, mas, não sendo homem, Jó o concebe como aquele que tem o direito moral sobre toda a criação.

Jó conseguiu enxergar a face da Coisa que lhe oprimia, pôde ser liberto por ela mesma de sua prisão e, reconhecendo sua limitação, sente vergonha por desconhecer o inefável:

3. Quem é este que sem conhecimento obscurece o conselho? Por isso falei do que não entendia; coisas que para mim eram demasiado maravilhosas, e que eu não conhecia. 4. Ouve, pois, e eu falarei; eu te perguntarei, e tu me responderás. 5. Com os ouvidos eu ouvira falar de ti; mas agora te veem os meus olhos. 6. Pelo que me abomino, e me arrependo no pó e na cinza. (JÓ, 42: 3-6).

O conflito instaurado na vida de Jó é tomado como ponto de partida para a reflexão em torno das mazelas que acometem o homem. As profundas indagações feitas por quem se acha injustiçado diante de uma tragédia ficam suspensas como ficaram as do personagem bíblico. E, assim como no livro de Jó, as respostas capazes de apaziguar a angústia podem ser encontradas ou construídas no interior da própria alma do indivíduo.

Poder conhecer os propósitos de Javé ressignifica a vida de Jó e torna-o capaz de reconstruir ou de conceber a reconstrução de todas as colunas basilares de sua vida: a família,

a sociedade, a religião. Conhecer após a experiência garante-lhe a propriedade de poder administrar seus afetos com maior segurança.

As reflexões sobre a problematização da fé que invadem o imaginário dos artistas barrocos são discutidas por Walter Benjamin (1984), que analisa a origem do drama barroco alemão e faz o contraponto entre a religião e seus efeitos na vida cotidiana da sociedade. O teórico ressalta que, enquanto o Catolicismo havia impregnado a vida profana dos alemães medievais com todo o rigor da disciplina, o Luteranismo não quis influenciá-los às práticas das boas obras. Afinal de contas, o homem deveria viver pela prática da fé, tendo em vista que a salvação é pela graça, sem os esforços humanos ensinados pelo papismo. A vida cotidiana, com toda a complexidade política era indiretamente religiosa. Por isso “o luteranismo conseguiu sem dúvida instalar no povo uma estrita obediência ao dever, mas entre os grandes instilou a melancolia.” (BENJAMIN, 1984, p. 161). Entre esses grandes estavam os principais dramaturgos do Barroco alemão, e eram luteranos.

Em seus postulados teórico-filosóficos sobre a estética barroca, Benjamin (1984) escreve sobre a relevância da figuração da morte e o uso de recursos de alegoria largamente difundidos entre os dramaturgos da época, com clara constatação dos traços da melancolia e da depressão nos textos literários. O teórico localiza a origem da codificação de todo esse complexo sintomático da melancolia na Alta Idade Média, influenciado pela forma com que a doutrina dos temperamentos foi revestida no século XII na escola médica de Salerno, por meio de seu principal representante, Constantinus Africanus.

Segundo a escola de Salerno, o melancólico é um indivíduo invejoso e triste, mergulhado na avareza e na ganância, é desleal e de cor terrosa. Seu humor constitui o complexo menos nobre. Benjamin destaca a concepção que os estudiosos pertencentes a essa escola tinham da teoria dos temperamentos:

A patologia dos humores via a causa dessas características no excesso do elemento seco e frio, dentro do organismo. Esse elemento era a bÍlis negra - *bilis innaturalis* ou *atra*, em contraste com a *bilis naturalis* ou *candida*, da mesma forma que o temperamento úmido e quente (sanguÍneo) se baseava no sangue, o úmido e frio (fleumático) se baseava na água, e o seco e quente (colérico), se baseava na bÍlis amarela. Além disso, para essa teoria o baço era de importância decisiva para a formação da desastrosa bÍlis negra. O sangue "grosso e seco" que flui nesse órgão e nele se torna dominante inibe o riso e provoca a hipocondria. (BENJAMIN, 1984, p. 169).

Sobre a teoria dos humores, Benjamin verifica que a derivação fisiológica da melancolia, como descrita acima, serviu de inspiração aos espíritos elevados do Barroco, que percebiam com clareza a miséria da criatura humana, impressionando profundamente toda a expressão artística dessa estética.

Para Walter Benjamin, historicamente, “a teoria da melancolia está estreitamente associada à doutrina das influências astrais. Entre essas influências, a mais fatídica era a exercida por Saturno, que governava o melancólico.” (BENJAMIN, 1984, p. 171). Os médicos da escola de Salerno chegaram a ver na teoria de Saturno algo positivo: trata-se do planeta mais alto e mais afastado da vida cotidiana. Se ele é o responsável pela profunda contemplação, instigando a alma para uma vida introspectiva, também é o responsável por inspirar um saber superior e um dom de profecia.

Segundo o estudioso, Saturno é considerado um planeta frio, seco, pesado e lento, características que podem ser estendidas ao ser humano regido pelas influências desse planeta, ou seja, ao melancólico que é receptáculo das influências desse astro. Essa concepção acerca da melancolia, validada pela astrologia, foi muito difundida na Idade Média e perdurou com muita força até o Renascimento. Foi na Renascença que se “realizou a reinterpretação da melancolia saturnina segundo uma teoria do gênio, com um rigor nunca visto nem sequer no pensamento da Antiguidade [...]” (BENJAMIN, 1984, 73). Nessa reinterpretação da melancolia, separou-se a melancolia vulgar, que conduziria à loucura, da melancolia de gênio, ligada ao sublime, ao espiritual e à criação.

Em todo esse processo histórico houve uma equiparação entre a magia que orbitou em torno de Saturno e a melancolia no que tange à afetação do indivíduo:

Como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia, ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante. (BENJAMIN, 1984, p. 172).

Benjamin (1984) faz questão de mostrar que os literatos em geral concebem a influência de Saturno como algo direcionado aos excepcionais ou aos loucos. O astro não pesa sobre os temperamentos e destinos vulgares, mas dirige-se aos felizes ou aos miseráveis. O teórico escreve com propriedade sobre um tema em que era possível que ele enxergasse muito de seu próprio reflexo no que discutia:

Ele mesmo considerava-se um sujeito melancólico. Era o que os franceses chamam *un triste*. Na juventude, parecia marcado por uma “profunda tristeza”, escreveu Scholem. Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: “Nasci sob o signo de Saturno — o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilatações... (SONTAG, 1986, p.86).

Susan Sontag (1986), em *Sob o signo de Saturno*, escreve sobre Walter Benjamin e sua teoria da melancolia. A perspectiva da autora, no entanto, contempla um melancólico que desdenha dos rótulos psicológicos para invocar a astrologia tradicional, um homem que desde a juventude parecia marcado por uma profunda tristeza. Para Sontag, os principais projetos de Benjamin, como tudo o que postula sobre o drama alemão e o livro *Paris, Capital do século XIX*, só podem ser compreendidos à luz da teoria da melancolia.

A autora, referindo-se àquele para quem a solidão é o estado apropriado, discorre sobre o modo com que Benjamin projetou seu próprio temperamento nos principais temas que escrevera. A solidão para ele devia ser concretizada na atividade do indivíduo que passeia sem rumo pelas ruas de uma grande metrópole. Sua sensibilidade foi moldada na relação fantasmagórica com a cidade (a rua, o trânsito, o labirinto). Essa relação é tematizada em muitos dos seus ensaios literários, além da inacabada obra *Paris, Capital do século XIX*.

Em sua análise acerca da melancolia deflagrada em Walter Benjamin, Susan Sontag tece considerações sobre as necessidades do melancólico em suas interações interpessoais:

A dissimulação, o sigilo parecem uma necessidade para o melancólico. Ele tem um relacionamento complexo, frequentemente disfarçado com os outros. Estes sentimentos de superioridade, de inadequação, de frustração, de incapacidade de se obter o que se quer, ou mesmo designado de forma adequada (ou coerente) — podem, e percebe-se que devem ser mascarados pela cordialidade, ou pela mais escrupulosa manipulação. (SONTAG, 1986, p. 92).

A isso se acrescenta a necessidade de estar só como característica proeminente do melancólico. A amargura da própria solidão é uma condição atrativa para que o trabalho com as coisas seja realizado. A necessidade de estar só, ou de pelo menos não se prender a relacionamentos permanentes, é o posicionamento de Benjamin, segundo Sontag (1986). Para ela, Walter Benjamin percebe que as autênticas transações que se estabelecem entre o melancólico e o mundo se dão por meio de coisas, perceptíveis sob a forma de fragmentos de ruínas, e não de pessoas. Isso é compreensível quando se considera que, sendo o caráter melancólico perseguido pela morte, as coisas inertes do mundo são minuciosamente decifradas por ele.

Em suma, Walter Benjamin é analisado por Sontag (1986) e tem suas vergonhas e seus talentos revelados. Grande parte de tudo o que figurava na constituição do sujeito melancólico nos postulados do próprio teórico também figurou em sua biografia. Aí cabem o caminho sem rumo do *flâneur* e seu desejo de se perder pela cidade e a solidão na metrópole com seus labirintos e encruzilhadas; a propensão em colecionar coisas em detrimento de relacionar-se com pessoas; a necessidade de ficar só, de um lado, e a amargura de sentir-se só, de outro; a ironia, que é o nome que o melancólico dá à sua solidão, às suas escolhas associadas etc.

Jaime Ginzburg (2013), para explicitar a importância das relações entre literatura, violência e melancolia, remete-se à tragédia *Hamlet*. Segundo ele, essa importante obra de Shakespeare traz uma série de pontos relevantes para a construção de uma análise sobre a ocorrência de fatores que se inter-relacionam na composição da tríade temática. O drama familiar que envolve o príncipe da Dinamarca numa investigação o conduz também à própria morte, mas o cerne da questão está na melancolia que acomete o protagonista. Uma profunda tristeza caracterizada no final do II ato: “Vivo na lua, insensível à minha própria causa.” (SHAKESPEARE, 1991, p. 93). A tristeza do príncipe decorria da morte de seu pai e do mistério em torno do assassinato de difícil desvelamento, e, por perceber que a própria mãe estava envolvida, além de indagações sobre o que haveria após a morte.

Diferindo-se dos tipos dramáticos do drama barroco alemão, Hamlet foge da imagem escolástica da melancolia. Segundo Walter Benjamin, esse drama de Shakespeare sobressaiu-se na abordagem do personagem melancólico por conta da ludicidade bem circunscrita na inclinação para detalhes cristãos:

Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma. O resto é silêncio. Pois tudo o que não foi vivido sucumbe inexoravelmente nesse espaço, em que a voz da sabedoria é ilusória como a de um espectro. Somente Shakespeare conseguiu extrair detalhes cristãos da rigidez barroca do melancólico, tão antiestóico como anticristão, tão pseudoantigo quanto pseudopietista. (BENJAMIN, 1984, p. 180).

Somente em *Hamlet* a autoabsorção melancólica alcança o cristianismo. O estudioso entende que, nessa obra, a superação dos traços soturnos da melancolia tem sua viabilidade somente no espírito do cristianismo. É nele que a autoabsorção melancólica atinge o cristianismo.

3.2 Melancolia e reminiscências: afetos reativos

A solidão é esconderijo predileto do melancólico, um lugar em que as minúcias de um evento passado tomam proporções gigantescas quando ruminadas pela memória. O sentimento íntimo de solidão é a sensação de estar só independentemente das circunstâncias do ambiente social em que o sujeito se encontra. Nesses termos, o andar solitário entre amigos, mesmo recebendo amor, é uma disposição afetiva do melancólico. No tocante a esse sentimento de solidão, Melanie Klein (1975) pontua que:

Esse estado de solidão interna, eu acredito, resulta do anseio onipresente de um estado interno perfeito intangível. Tal solidão, experimentada até certo ponto por todos, brota de ansiedades paranoides e depressivas provenientes das ansiedades psicóticas da criança. Essas ansiedades existem em certa medida em todo indivíduo, embora sejam excessivamente intensas na doença; portanto, a solidão também faz parte da doença, tanto na de natureza esquizofrênicas como na depressiva. (KLEIN, 1975, p. 140).

Esse anseio perpétuo por uma perfeição intangível, mencionada pela estudiosa, na vida do melancólico, revela o quadro doentio de um sujeito que não consegue libertar-se de um ressentimento gerado sob circunstâncias traumáticas em que seus afetos foram inadequadamente redirecionados. Os afetos do indivíduo reprimido reagem no sentido de atribuir toda a responsabilidade por um mal a alguém que não seja ele mesmo.

Os afetos reativos podem ser concebidos como ressentimentos de um indivíduo vitimado por alguma agressão causadora de grande dor. Esse transtorno pode ser capaz de abalar profundamente seu sistema de defesa e gerar inibição diante do evento e uma culpabilidade, atribuída ao agente externo causador da agressão ou responsável por haver-se constituído como mantenedor de uma promessa. O ressentido atribui a um outro a responsabilidade pelo que o faz sofrer. Segundo Maria Rita Kehl:

O ressentimento não é uma estrutura clínica, e tampouco se confunde com um sintoma, embora se possa considera-lo como uma solução de compromisso entre dois campos psíquicos, o do narcisismo e o do Outro. Ressentimento não é um conceito da psicanálise; é uma categoria do senso comum que nomeia a impossibilidade de se esquecer ou superar um agravo. (KEHL, 2004, p. 11)

Não sendo uma estrutura clínica, nem um conceito da psicanálise, embora estando profundamente arraigado aos estudos dos distúrbios psicológicos como a melancolia e aos transtornos obsessivos, o ressentimento não deixa de ser tema dos postulados de Freud, mas foi Nietzsche, seu contemporâneo, quem primeiro percebeu a importância do ressentimento

para a sociedade de seu tempo. De acordo com Kehl (2004), as propostas do filósofo para explicar o ressentimento perpassam conceitos como retração em direção ao “eu” dos instintos vitais inibidos, ou a relação entre os sentimentos de culpa e o masoquismo.

Tanto Nietzsche quanto Freud desenvolveram postulados que os aproximaram no campo das ideias, apesar de servirem-se de paradigmas bem distintos. Kehl (2004) pontua que o pai da psicanálise não se apropriou e nem ao menos fez uso do caminho que o filósofo abriu rumo à formulação do ressentimento nos quadros do sofrimento mental. Esse vazio é explicável, entendendo-se que possivelmente o ressentimento se revele sob outras denominações conceituais na obra freudiana, seria o caso da queixa melancólica.

Há uma condição imprescindível para o ressentimento: uma relação de dependência quase infantil com o outro que se concebe poderoso e autônomo. Nessa relação, consente-se que o sujeito tido por mais poderoso proteja o indivíduo mais frágil. No ressentimento, o indivíduo recusa-se a sair da dependência e proteção do sujeito que o agrediu, mesmo sob prejuízo de suas faculdades mentais.

O ressentido ocupa uma relação de passividade com o sujeito agressor e obtém um ganho secundário: na sua condição de vítima, vê-se sem a incumbência moral de qualquer responsabilidade pela situação causadora da ofensa. Isso não isenta a suposta vítima de ter participação e de ser corresponsável pelo evento sinistro. Nisso, o ressentimento, para Nietzsche, seria o avesso do arrependimento, visto que o ressentido assume o posto de queixoso, de acusador, querendo executar uma vingança que só se realiza em sua imaginação, uma vingança sempre adiada. Para o pai da psicanálise, o aspecto clínico do ressentimento articula-se com um aspecto ético denominado de covardia moral, uma vez que o indivíduo renuncia a seu desejo em nome da submissão a um Outro e depois vem reivindicar com toda insistência o desejo negado. A posição de vítima que o ressentido assume não é tão ética como ele pressupõe, visto que esse indivíduo recusa-se em assumir as responsabilidades por suas escolhas.

Kehl (2004) ressalta a importância de não se confundir o ressentimento com as expressões da mágoa e da raiva, pois, diferentemente do ressentimento, “a mágoa é a dor de uma ferida narcísica que ainda não deixou de sangrar” (KEHL, 2004, p. 20). O trabalho da mágoa, na concepção da estudiosa, seria comparável ao do luto. Ambos requerem um tempo de recolhimento. A pessoa magoada, durante o trabalho da mágoa, permanece em um estado

de incapacidade para fazer novos investimentos, devido ao fato de que toda a libido está concentrada no processo de cicatrização da ferida.

De semelhante modo, é aconselhável separar o ressentimento da raiva e da decepção de quem se viu traído por alguém em quem pensou que poderia confiar. Se o luto e a mágoa têm seu tempo de recolhimento, a raiva também tem seu prazo de validade e deve, segundo Kehl (2004), encontrar sua resolução ou na vingança ou no perdão. Quando isso não ocorre, o indivíduo não se arrepende ou não perdoa e, enquanto vingativo, não quer concretizar seu plano de vingança, sustentando-o no perigoso mundo de sua mente, condenado ao ressentimento: “Só que o projeto de vingança do ressentimento são se consuma nunca” (KEHL, 2004, p. 22). Toda a vida do indivíduo ressentido passa a girar em torno do ofensor ou da ofensa, como um satélite mórbido, sem brilho e perturbador.

A opção pelo arrependimento seria uma saída viável do ressentimento, bastando, para tanto, que o indivíduo reconheça, com responsabilidade, que o resultado de sua escolha redundou em erro ou em fracasso e não atribua a culpa pelo sinistro a outrem. Mas essa opção pode se transformar em um lamento sem fim, como assevera a estudiosa, um meio de prazer transtornado semelhante ao encontrado no ressentimento. Kehl ainda lembra que a forma extremada de arrependimento pode sinalizar uma espécie de recusa narcísica da determinação inconsciente, ou seja, o indivíduo que se acha senhor de todos os seus atos não se perdoa por uma escolha errônea. Errar tão grosseiramente seria inaceitável para aquele que, inconscientemente, concebe-se poderoso e, por conseguinte, infalível.

É na *Genealogia da Moral* que Nietzsche (2009) expõe seu estudo sobre o problema do ressentimento e suas influências negativas para o desenvolvimento do ser humano. Nessa obra, o filósofo concebe o ressentimento como um distúrbio psicofisiológico que dificulta ou mesmo impede a assimilação de novas vivências. Além disso, faz com que o indivíduo ressentido manifeste rancor por um evento traumático do passado sempre que suas reminiscências evoquem lembranças da agressão sofrida. Nessa concepção, o ressentimento é como uma inibição de uma reação num mundo humano em que o sentimento de impotência revela-se patente. O filósofo fala de uma consciência da fraqueza diante de uma agressão.

O ressentimento funciona como um veneno que entorpece o indivíduo, prendendo-o ao evento sofrido. Por essa razão, o ressentido também é incapaz de recomeçar sua caminhada por achar-se atado também ao agressor, diante do qual não reagiu. Para o filósofo, tudo na

vida que faz sofrer pode ser ressentido. E todo indivíduo ressentido tem o anseio por uma reparação imaginária, motivada pelo sentimento de vingança.

Diante de um dano sofrido, a inabilidade do ressentido de interagir adequadamente com os novos signos da diferença, de lidar com as circunstâncias de antagonismos, arrasta-o para o fosso da dor onde é lesado pelo transtorno. Isso ocorre, segundo Nietzsche (2009), porque o indivíduo ressentido tende a responsabilizar uma causa externa como a única responsável por sua fraqueza vital e pelo próprio mal-estar afetivo, excluindo-se completamente da participação ativa do ato causador da perda.

Na perspectiva do filósofo, só há uma atividade possível ao indivíduo ressentido, que consiste em relembrar continuamente a experiência traumática, que vem algumas vezes à memória com forte intensidade, maior ainda do que o afeto derivado da impressão original. Nietzsche diz que o indivíduo seria consumido ainda mais rapidamente se reagisse. Por essa lógica, a chama dos afetos do ressentido consome mais porque nela se revelam muitos esforços e investimento de sentimentos.

A sede de vingança desdobra-se em aborrecimento, suscetibilidade doentia, impotência de vingança, desejo, o revolver venenos em todo sentido etc. Essa é uma forma nociva de reação porque produz um esgotamento nas energias e até um aumento na produção da bile negra. A melancolia se estabelece quando acha terreno propício e espalha suas raízes no corpo e na alma do ressentido. Tal afecção torna o indivíduo incapaz, nos moldes da psicanálise de Freud, e distante do homem de exceção, o gênio aristotélico.

Em suma, para o doente, afirma Nietzsche, o ressentimento é uma faculdade proibida, mas, inquestionavelmente, é sua inclinação natural. O ideal para o ser humano seria esquecer a agressão, ignorar a afronta e seguir adiante, visto ser o esquecimento uma faculdade mental de grande valia para o ser humano. Já dizia Nietzsche:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma forma inibidora, ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar assimilação psíquica), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou “assimilação física.” (NIETZSCHE, 2009, p. 43).

Sem a faculdade do esquecimento, o ser humano enlouqueceria. Quando esse aparelho inibidor apresenta falhas, o indivíduo é transtornado por não conseguir dar conta de

mais nada. O homem é um animal que precisa esquecer. Nele, o esquecimento é um dispositivo relacionado à sua própria saúde. Mas uma faculdade oposta foi desenvolvida, uma memória com tanto poder quanto o do esquecimento. Com o auxílio da memória, o esquecimento é suspenso em determinados casos, principalmente quando o indivíduo realiza promessas, inativando seu estado de alerta em todos os processos relacionados à promessa ou ao evento com o qual se comprometeu psicologicamente, seja como quem deu sua palavra de confiança, prometendo e comprometendo-se, seja como quem recebeu a promessa, comprometendo-se passivamente.

No sujeito ressentido, o processo de resgate das imagens de um evento passado torna-se um círculo vicioso em que as reminiscências são uma espécie de prisão sem muros. E como a psicanálise pode ajudar a compreender o processo de formação e instalação do ressentimento, visto que Freud não trata diretamente do tema? Kehl, na tentativa de apresentar uma resposta plausível para a questão, indica dois textos principais nos quais é possível encontrar os postulados do psicanalista que remetem a esse transtorno da mente. Os textos considerados mais importantes dentro da metapsicologia de Freud são “Introdução ao narcisismo”, de 1914, e “Luto e melancolia”, de 1915.

Nesses textos, apreende-se que a recusa do sujeito em aceitar uma perda é um traço de grande semelhança entre a melancolia e o ressentimento. Ambos, o ressentido e o melancólico, mantêm uma atitude amarga diante da vida, caminham sem direção, presos a um evento no passado, infelizes e atormentados pela impossibilidade de esquecerem-se das supostas causas de tão grande infelicidade.

De algum modo, o ressentimento pode ter participação na sintomatologia melancólica. Para Kehl, enquanto “o melancólico está identificado ao objeto odiado, e dirige suas recriminações contra o próprio eu [...] no ressentimento, o sujeito parece querer expulsar de si toda a responsabilidade em relação às causas de seu sofrimento.” (KEHL, 2004, p. 41). Para o sujeito melancólico, segundo a estudiosa, é possível identificar um interlocutor que participa de seus sintomas, visto que o melancólico não é silencioso como os sujeitos acometidos por outras formas de depressão.

Obviamente a estudiosa não está se referindo à presença do outro sujeito, como no caso do ressentimento em que o outro é alvo do endereçamento de toda a culpa, mas sim a uma pessoa concreta que escuta e luta, mesmo que inutilmente, contra as autorrecriminações

do melancólico: “O ressentimento manifesta-se na melancolia por intermédio da participação desse outro, fundamental para sustentar a repetição sintomática.” (KEHL, 2004, p. 41).

3.3 Traços de melancolia nos romances de Adriana Lisboa

Aglutinada nas reminiscências operadas pela instância da memória, a melancolia é terreno em que a autora cultiva as narrativas de conflitos pessoais vivenciados por indivíduos comuns marcados pela dor da perda e que engendram possibilidades de reconstrução da vida, seja pela descoberta de outros motivos em que os afetos possam ancorar, seja pelo reencontro consigo mesmos.

As relações entre literatura e melancolia são tão antigas e enraizadas que não se pode estabelecer um marco que divise o antes e o depois. Jaime Ginzburg (2013) avalia que essas relações possibilitam que se visualize uma trama de relações complexas e que conduzem a questões abertas. Em *Literatura, violência e melancolia*, o estudioso evidencia a recorrência de algumas temáticas em que o feminicídio ancora narrativas introspectivas de personagens masculinos. Trata-se de narrativas em que a história pessoal é contada em decorrência de conflitos que não se encerram.

Para elucidar uma questão sobre a construção formal de um conjunto de romances da recente literatura brasileira, o estudioso analisa brevemente três obras que lhes servem de demonstração para sua tese. Em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, destaca as dificuldades do protagonista Paulo Honório em lidar com seus próprios sentimentos, após o suicídio de Madalena, sua esposa; em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a angústia de Riobaldo diante da morte de seu companheiro Diadorim revela a intensidade de um sentimento proibido.

Nessa trama, o protagonista amava o jagunço, mas relutava em seu íntimo contra esse afeto, por ter dúvidas quanto ao amor que sentia e, principalmente, por não saber que Diadorim era, na verdade, uma mulher. Já a caracterização do narrador André e o conflito familiar diante dos tabus próprios de um núcleo social de tradição patriarcalista é o cerne do conflito destrinchado em *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Nessa obra, a atitude transgressora de André na vivência de seus afetos diante da rigidez e autoridade do pai culmina no trágico assassinato de Ana.

Com a leitura das três obras, Ginzburg (2013) intenta provar que está na morte da personagem feminina a alavanca motivadora do ato de narrar. Todas essas mortes carregam em comum o componente de impacto não superado que, segundo o autor, “constituem perspectivas melancólicas nas condições de narração dos romances.” (GINZBURG, 2013, p. 60). Os três livros são uma amostra que o estudioso utiliza para deflagrar uma insistência tendenciosa: a necessidade conflituosa com culminância na morte da personagem feminina para sustentar uma narrativa diante do público leitor:

Há violência em pauta nas três obras. Madalena mata a si mesmo algum tempo depois de uma discussão com o marido sobre a violência deste. Diadorim morre ao matar Hermógenes. Ana é morta por seu pai. Aproximados, São Bernardo, Grande sertão: veredas e Lavoura arcaica apresentam uma insistência em uma imagem: morre uma mulher e um homem constitui-se como narrador. (GINZBURG, 2013, p. 61).

A reflexão sobre o passado constitui-se uma instância dependente desta causalidade: a necessidade da morte de uma personagem feminina para que um homem conte a história. Isso faz lembrar as narrativas dos rituais de sacrifício de donzelas empenhados para saciar a ira dos deuses.

Por que isso ocorre? A insistência em reproduzir esse tipo de cena, como pontua Ginzburg, diz algo sobre a própria sociedade brasileira. Com isso, o teórico conclui sua tese de que a literatura brasileira seria espaço de concretização de cenas sacrificiais e de rituais fúnebres, tendo em vista que os escritores brasileiros professam o comum compromisso de dar visibilidade ao movimento melancólico.

Segundo o estudioso, esse é um percurso fantasmagórico de destruição e construção, “em que a destruição é condição para a constituição de um trabalho de construção de memória.” (GINZBURG, 2013, p. 62). O teórico compreende que essa imagem pode ser interpretada como uma metonímia em que a fantasmagoria põe em pauta uma série histórica que aponta para as mortes sem narração e sem voz que marcaram a formação do país.

Lisboa (2003) não foge à tendência evidenciada por Ginzburg. Em seu romance *Um beijo de Colombina*, a autora conta a história de uma escritora chamada Teresa que desaparece após um mergulho no mar de Mangaratiba. Sua morte é sugerida pela poesia de Manuel Bandeira, que era objeto de estudo da escritora, e trata-se de um suposto suicídio. A partir do sumiço da personagem, seu companheiro, João, empreende uma investigação com base nos vestígios deixados na poesia de Teresa. Nos indícios encontrados, a história dos dois

é contada no intuito de se criar uma moldura para os eventos inexplicáveis. João, por vezes, acha-se confinado em um buraco existencial onde a melancolia encontra terreno fértil para se estabelecer.

Ao revirar os trabalhos inacabados de Teresa, João acaba por compreender o interesse que ela tinha por Manuel Bandeira e, por isso, resolve mergulhar fundo nessa investigação poética para abstrair um sentido que se mostrasse coerente com a história do casal. A memória é um caminho que se constrói nas lembranças de uma doce relação de amor concomitante ao processo literário que serviu de objeto da investigação do personagem. João, por vezes, sente-se tocado com beijos de colombina a cada iluminação que alcança, e a poesia de Bandeira dá o tom de lirismo a todo o percurso do personagem na redescoberta do amor.

Nessa obra, a autora faz da morte de uma mulher o elemento motivador da narrativa de uma história de amor contada por um personagem masculino. Em outras obras da autora, a morte também é tema que impulsiona, como uma alavanca, os personagens à busca de si mesmos na própria compreensão dos eventos ocorridos.

Na trama de *Azul corvo*, Lisboa (2012) também configura o estado melancólico na vida de algumas personagens. Mas a melancolia é representada com um significativo grau de eufemismo. O personagem Fernando relata, em minúcias e riqueza de detalhes, a história do tempo em que pegou em armas para combater o exército e a polícia brasileira, ao lado de outros guerrilheiros, na região do Araguaia.

Fernando era um jovem de vinte e dois anos de idade, estudava geografia e vivia com sua mãe em Goiânia. Vivendo em tempos de ditadura militar e revoltado com o abuso de poder e com os rumos que a nação brasileira seguia, nas mãos de uma elite militarizada, o jovem largou tudo para aliar-se às forças da oposição. Sua entrega ao comando do Partido Comunista do Brasil foi completa. Envolveu-se com o projeto de libertação ao ponto de arriscar a própria vida em favor do idealismo libertário. Mas o fato de ter fugido, abandonando seus companheiros de guerra e, principalmente, deixado para trás sua namorada de codinome Manuela, gerou um sentimento de perda e de frustração em Fernando.

Chico Ferradura, um jovem ousado e destemido, que não poupou esforços para defender sua nação das mãos dos militares, expondo-se às condições insalubres de um acampamento localizado em plena floresta amazônica, foge da mata e da guerrilha, impulsionado pelo medo da morte. Exila-se nos Estados Unidos, anônimo e sem maiores

pretensões a não ser viver de um modo mais pacato possível, levando uma rotina de segurança na biblioteca pública e de faxineiro nas horas vagas. Essa identidade de cidadão anônimo é causada por uma melancolia que se instalou em suas memórias, impedindo-o de realizar algum feito ousado, que fosse visto, acima do radar, pelas autoridades constituídas.

Em *Hanói*, a história do protagonista David também é marcada pela melancolia. A memória que havia conservado sobre Guadalupe, sua mãe, era difusa, permeada de rancor e raiva. O rapaz não conseguiu livrar-se do sentimento de abandono que fora gerado desde o dia em que sua mãe decidiu deixá-lo. A melancolia se instalou com o passar do tempo, de igual modo, as lembranças iam se reconfigurando em sua memória. Como a imagem de sua mãe ao piano, que parecia uma memória inventada: “Era algo que estava no passado de David sem estar. O piano que ele nunca tinha ouvido sua mãe tocar”. (LISBOA, 2013, p. 160).

As lembranças que guarda de sua mãe são carregadas de um sentimento melancólico. Os cabelos de Guadalupe são para David uma perfeita cortina de proteção. O rapaz guardava uma coleção de conchas que havia coletado junto com sua mãe, quando estiveram na praia. E, em seu plano de se desligar do mundo, perde-se por alguns instantes contemplando aquelas provas de um elo que se perdeu para sempre. Esses momentos se juntam a outros, formando uma escassa lembrança que atormenta David na incompreensão da fuga de sua mãe.

A lenta narrativa da descoberta de uma doença incurável na vida de um homem jovem e todo o desenrolar das ações em torno de seu projeto de fuga expõem a dor de existir e o desejo de colocar um fim ao sofrimento: “Doentes assustam [...] Eles são inconveniências. Precisam ser tratados e curados, e se isso não der certo maquiados [...] escondidos e esquecidos.” (LISBOA, 2013, p. 25). Isso tudo revela o estado melancólico do rapaz ao ver sua vida escapar e fugir sem pedir licença.

3.4 A personagem melancólico-solitária em *Rakushisha*

Lisboa inscreve seus personagens em uma trama marcada pela perda de um ente querido e pelo deslocamento. Neste quadro, a melancolia irmana-se à memória para um embate introspectivo sobre a razão e o sentido da própria vida. Soma-se a isso o sentimento de deslocamento que algumas personagens assimilam, revelando identidades fragmentadas.

Conta-se a história de um poeta japonês chamado Mukai Kyorai (1651-1704). Ele tinha uns quarenta pés de caqui plantados no jardim de sua cabana em Saga, nos arredores de

Kyoto. Em dado outono, acertou a venda dos frutos no ano em que os pés estavam carregados, mas às vésperas de entregá-los, uma tempestade caiu, à noite, derrubando todos os caquis. Ele passou a chamar sua casa de Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos.

A Rakushisha tornou-se lugar histórico de visitação por turistas no Japão e, no contexto da narrativa, é, para Celina, um lugar especial, por representar o lugar das meditações do poeta Matsuo Bashô. Além disso, a trágica perda da safra de caquis devastada pela tempestade faz analogia com a perda sofrida por Celina. A Rakushisha de Kyorai hospedou seu amigo Bashô durante suas peregrinações e, muitos séculos depois, recebe a visita de Celina, uma mulher atormentada pela dor de uma tragédia.

Em *Rakushisha*, a autora deixa transparecer que o registro no diário de Celina, mais do que a impressão da protagonista em sua trajetória pelo Japão, por meio de um pensamento repetido e circular, revela que vive aprisionada dentro de um mundo mais familiar do que aquele mundo nipônico por onde decide realizar a difícil tarefa de caminhar. O evento do passado lhe paralisa as pernas, dificultando sua caminhada, “mas é preciso ter pequenas metas” (LISBOA, 2014, p. 17). Suas pequenas metas parecem ser uma retomada dos hábitos cotidianos, “um pé depois do outro. Até que o peso das pernas se anule e caminhar seja quase fácil, quase corriqueiro”. (LISBOA, 2014, p. 17). A autônoma do ato de caminhar e poder flunar pelas ruas de uma cidade desconhecida é conquistada paulatinamente, mas os sentimentos da personagem entram em conflito quando caminhar parece equivaler a lembrar e, noutro momento, a esquecer. Poderia ela achar remédio para a melancolia no exercício de caminhar pelo desconhecido?

De certo, Celina ainda não sabe se está ali para se curar ou para morrer, não sabe se caminhar é seu remédio ou o veneno reservado que lhe conduzirá à morte. Se, por um lado, seu corpo mostra saúde e disposição para seguir o Caminho do Filósofo, em Kyoto, por outro, sua alma melancólica, certamente, não tem firmeza alguma para lhe dar equilíbrio no caminho de volta à sua vida no Brasil. Celina, entretanto, não é muito exigente consigo mesma, sabe que seu ritmo é o da dificuldade de caminhar, sabe também que a solidão explicitaria o peso de suas pernas, lembrando-a que não há mais ninguém em sua vida.

Sua experiência em Kyoto revela o quão curioso é conviver com a ausência do diálogo: “Sem trocar palavras com o resto do mundo” (LISBOA, 2014, p. 171), ter a voz embargada pela impossibilidade de ser compreendida por algum interlocutor. Mesmo que encontrasse um falante de seu idioma, entretanto, Celina não se faria compreender. Com o

passar dos dias, caminhando pelas ruas de uma cidade superpovoada, Celina sente-se absurdamente solitária, pensa na morte ao perceber que há um “oco duro nas palmas das mãos” (LISBOA, 2014, p. 158), referindo-se à ausência da mão pequena de Alice, sua filha, e da angulosa de Marcos, seu ex-marido.

A narrativa levanta várias possibilidades para o significado da morte: “Seria uma espécie de aceitação? Seria compactuar com esse pequeno núcleo de existência e ir fechando as portas, as comportas, até só restar esse quase nada?” (LISBOA, 2014, p.159). Aos poucos, as pistas deixadas pela autora do romance vão dando sentido ao estado melancólico em que se encontra a personagem.

A personagem apresenta nitidamente algumas características levantadas por Freud (2011) para qualificar o indivíduo melancólico: Celina é uma mulher que subsiste em um profundo e doloroso estado de desânimo. Seu interesse pelo mundo está em suspensão e, pelo que se pôde constatar, também perdeu a capacidade de amar, por se achar inibida e fechada para novos relacionamentos. Por vezes, sua baixa autoestima a faz desejar a própria morte.

O desafio de caminhar pelas ruas de Kyoto desacompanhada de um guia e desprovida de quaisquer referenciais é uma oportunidade que ela encontra para dar sentido à sua estada no Japão e representa uma espécie de terapia, um caminho para o resgate de sua própria alma. Celina registra em seu diário, datado do dia vinte e dois de junho, que decidiu sair para passear com Bashô: “Resolvi ir ao Tetsugaku no michi, o Caminho do Filósofo” (LISBOA, 2014, p. 83). Esse foi o principal referencial que Celina construiu.

A partir daí já não andaria solitária, mas teria no poeta do haikai uma companhia e uma voz que a conduziria pelas veredas da memória da cidade e pelos labirintos de sua própria memória. A sensação de não passear sozinha por estabelecer um diálogo com Basho torna-se um refúgio: “Tenho comigo o diário de Basho, retiramo-nos a um canto” (LISBOA, 2014, p. 175). Nesses episódios, a autora circunstancia a personagem Celina ao que Halbwachs denomina de andar acompanhado na ausência. O teórico pontua que, durante um passeio solitário pelas ruas e praças de uma cidade, o indivíduo não está de todo só, mas faz-se acompanhado por aqueles sujeitos que dialogam com ele por meio de tudo o que se constitui em referenciais encontrados nos ambientes urbanos: “Será que se poderá dizer que deste passeio guardarei apenas lembranças individuais, só minhas? Contudo, apenas em aparência passei sozinho.” (HALBWACHS, 2003, p. 30).

A voz do poeta do haikai participa dos momentos de introspecção de Celina, e é assimilada por ela pela similitude que tem com o próprio estado de solidão e sofrimento da personagem:

EU TAMBÉM, ALIÁS, ENCONTRANDO-ME SOZINHO NUM MOSTEIRO,
COMPUS ESTES VERSOS:
CHEIO DE PESAR
TRAZ-ME A SOLIDÃO –
CUCO DAS MONTANHAS. (LISBOA, 2014, p. 105).

Celina adentra um processo de catarse e de autorreflexão, alimentado pela memória e fomentado pela poesia de Bashô. Ela reconhece que precisa superar seu estado de dor e vencer o luto estendido. Em cada lembrança, a personagem avança em direção à sua regeneração, mas os percalços revelam-se, por vezes, intransponíveis e até mesmo incompreensíveis.

As páginas do diário de Celina intercalam os capítulos, compondo um todo repleto de pequenos recortes. No registro do segundo dia no Japão, Celina relata um estranho sonho que teve: Marco, seu companheiro, e ela andam de bicicleta por uma área urbana que pouco a pouco se transforma em rural. Os dois, vestidos de palhaços, são assaltados por um velho que logo fica para trás. Marco cai da bicicleta e demora a ser notado por Celina. O sonho termina com a visão do corpo imóvel como um cadáver: “de repente Marco não era mais o gêmeo palhaço verde e branco, mas o lugar mais distante do mundo. Marco era o inalcançável, para sempre apartado, estranho, estrangeiro” (LISBOA, 2014, p. 33 e 34). O sonho de Celina introduz na narrativa os relatos que, paulatinamente, revelarão uma tragédia e um trauma familiar geradores de uma profunda melancolia na vida da personagem.

Marco surge na memória de Celina em relampejos, lembranças superficiais e inconsistentes. O conjunto formado por essas lembranças revelará a rejeição e o ódio de Celina pelo companheiro com quem teve uma filha. O motivo que move esse ressentimento será revelado aos poucos, porque todo o enredo constrói-se como uma caminhada em que se põe um pé após o outro. O leitor fica a par de quase todo o contexto quando aprende a caminhar com a personagem Celina. Nos recortes que descrevem as reminiscências de Celina, a narrativa conduz o leitor à compreensão de que, de fato, ela guarda mágoa de Marco: “Que mistério estar ali em Kyoto, pensando em Marco. [...] Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa”. (LISBOA, 2014, p. 60 e 61). Essa mágoa é fruto da culpa que Celina atribui ao ex-marido pela morte da filha do casal.

Em suas lembranças, o caminho que conduz até Marco é caracterizado com imagens pesadas e repletas de violência: “Um silêncio de mortos no campo de batalha, um tom de sangue seco. Braços decepados. Olhos vazados. Um fantasma passa por entre os cadáveres sem tocar o chão.” (LISBOA, 2014, p. 62). O tempo remete Celina às lembranças de quando “Seis anos antes, a dor apareceu na sua vida como um monstro saltando do armário” (LISBOA, 2014, p. 129). Seis anos antes, Celina voltava do DETRAN quando o celular tocou “e foi um toque capaz de tirar o planeta do eixo por um segundo” (LISBOA, 2014, p. 131).

Um caminho para compreender o sofrimento interior de Celina e todo o processo de superação do ressentimento pode ser encontrado no raciocínio de Nietzsche (2009, p. 67) quando apresenta sua hipótese sobre a origem da má consciência. O filósofo faz uma comparação entre o que sucedeu aos animais aquáticos quando se tornaram animais terrestres e o homem primitivo, que sofreu a drástica mudança de uma vida nômade, encerrando-se na sociedade.

Antes, felizes por estarem adaptados ao ambiente, tiveram seus instintos desvalorizados e obrigados a andar com os próprios pés e carregar o peso de seus corpos por caminhos arredios: “Para as funções mais simples sentiam-se canhestros, nesse novo mundo não mais possuíam os seus velhos guias, os impulsos reguladores e inconscientemente certos.” (NIETZSCHE, 2009, p. 67). Tais animais, segundo o filósofo, estavam reduzidos a realizarem todos os processamentos vitais pelo crivo da consciência. É esse ponto que o filósofo concebe como um terrível mal-estar, um enorme sentimento de desgraça em que os velhos instintos não cessaram de fazer suas exigências.

A vida feliz em família à qual Celina estava adaptada desfigurou-se completamente com a tragédia que lhe roubou a filha. A personagem adentra outro universo cujos códigos desconhecidos não consegue decifrar. Não sabendo lidar com a perda iminente, deposita toda a culpa em Marcos, rejeitando-o, mas ressentindo-se também desse mal que fizera a seu companheiro. Seu desejo por Marco mistura-se ao ódio que é ressentido diariamente.

Pensar em Marco e em Alice torna-se um procedimento fácil. Pai, mãe e filha, um retrato feliz, uma tarde no lago, Alice dormindo no carrinho. A facilidade com que consegue redesenhar em suas memórias momentos de felicidades simples chega a soar como um insulto. Agora, estando no outro lado do mundo, longe de todo e qualquer indício de lusofonia, percebe-se uma estranha e aproveita essa circunstância do destino para um passeio

introspectivo, emotivo, solitário. Vez por outra, questiona-se se deveria ter aceitado o convite de Haruki, se deveria ter permitido Haruki em sua vida.

Dentro do processo mnemônico, nas diversas idas ao Brasil, visitando Marco, contemplando Alice, ora Celina fala, ora uma terceira voz fala e descreve minúcias de momentos banais da vida, em linguagem sintética, econômica. As idas ao Rio de Janeiro e as vindas a Kyoto entrelaçam-se nas lembranças de Celina numa constância que lembra os lapsos da própria memória.

Ao tratar do estado interior, do sentimento de solidão, de ausência, o texto revela outra ausência que se desenvolveu por causa da perda de Alice: “Tentei. Fechei os olhos e tentei. Quem sabe imersa ali, no elemento irmão, eu pudesse voltar a produzi-la, a convencer as glândulas a interromper sua greve, seu retiro, a lutar contra sua disfunção” (LISBOA, 2014, p. 165). O texto fala do esforço de Celina pelas lágrimas que resistiam em não concretizar o choro entalado, da luta contra a sequeidão de seus olhos.

Em seu 11º dia em Kyoto, Celina escreve em seu diário, com a referência datada de 28 de junho, a angústia de acordar no dia em que Alice faria aniversário, se estivesse viva. Recorda-se de que os aniversários de sua filha se acabaram em seus sete anos e questiona-se por reduzi-la a uma lembrança. Seria o aniversário de treze anos da menina, e Celina havia comprado umas sandálias zori para a Alice de sete anos.

Diante de todos esses eventos, a vida de Celina é dividida, tanto por ela mesma enquanto personagem-narradora restrita ao diário, quanto pela terceira voz da narrativa, no antes e no depois. A narrativa fala de uma noite em que Celina olhou o céu e viu um azul corvo que trazia mau presságio: “essa cor que agora parecia ganhar em veludo o céu do último dia [...] um céu de morte selada pelo gozo ensurdecido da tarde” (LISBOA, 2014, p. 95).

Essa noite seria o marco do antes, o marco do depois é relacionado com o primeiro dia sem remédios em que Celina “sentia um soco permanente por dentro, no estômago”. Após uma tragédia não anunciada na narrativa, até então, compreende-se vagamente o luto da personagem: “Disseram-lhe que o tempo ia passar” (LISBOA, 2014, p. 107). Esse dado ainda obscuro aguça a curiosidade do leitor, que já começa a perceber uma grande perda na vida da protagonista.

A trama, finalmente, introduz a descrição mais completa sobre aquilo que constitui o trauma na vida de Celina – a morte trágica de Alice: “O carro: perda total. Marco: duas costelas quebradas e uma fratura exposta no pé. E Alice: Alice uma fratura exposta dentro do coração” (LISBOA, 2014, p.185). A construção do texto aponta para o entendimento de que Alice tornou-se a fratura exposta no coração de Celina. A partir do momento do acidente de trânsito, Celina rompeu seus laços com Marco, atribuindo-lhe a culpa pela morte da filha.

A partir desse ponto, o leitor tem os recursos necessários para criar algumas inferências. Uma possível leitura nas entrelinhas revela que Celina não superou o trabalho do luto adequadamente, que a mágoa alimentada por Marco resultou em atitudes de abandono, tanto do casamento quanto de si mesma. Seu sofrimento introspectivo evolui para um estado doentio de melancolia. A partir dessas inferências é possível verificar a importância da trajetória que a personagem empreende pelo Japão, onde ela volta a caminhar e a conectar-se consigo mesma e com o mundo.

A depressão de Celina esconde sua agressividade contra o objeto amado, o que se verifica na teoria psicanalista de Freud. Celina ama Marco, mas o odeia ainda mais. Porque o ama, para não perdê-lo, ela o instalou em si mesma. Porque o odeia, percebe-se se odiando também e isso a anula, destrói sua alma. Tudo resultou num disfarce trágico do massacre de Marco dentro dela mesma.

Ocorre que Celina investiu em seu objeto de amor, Marco, uma libido que se estabeleceu com o íntimo relacionamento que ambos construíram. Com a morte de Alice, Celina deixa-se tomar por um sentimento de ofensa real e profunda decepção referente a Marco, ele seria o culpado pela perda de sua filha. Após o trabalho do luto, resta o enigmático trabalho da melancolia, esvaziando o ego de Celina, incapacitando-a ao amor. Com a morte da pequena Alice, Celina perde muito mais do que tentou identificar. Sua perda se estende a Marco e avança, consumindo tudo o que significava em sua vida.

Agora ali, na Rakushisha, Celina parece mais apta a perdoar e a se desfazer da mágoa que alimentava por Marco: “Escreve o nome de Marco. Pega uma folha do caderno que lhe serviu de diário e escreve: me desculpa” (LISBOA, 2014, p. 186). Celina sai da Cabana dos Caquis Caídos e sente a chuva fina de verão cair sobre Kyoto. A narrativa é finalizada com as palavras do poeta Matsuo Basho: “a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço” (LISBOA, 2014, p. 187).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre as abstrações da memória e da melancolia em uma narrativa literária como *Rakushisha*, a partir de uma construção dialógica entre alguns tópicos da psicanálise, da filosofia e da própria teoria literária, revelou sua relevância por permitir que não se perdesse, em nenhum momento, o entendimento de que o objeto analisado é uma produção literária, imaginada por Lisboa, sendo materializadas textualmente por ela todas as formações psíquicas das personagens como o devaneio, o sonho, o trauma, a dor, a memória e a melancolia. Por isso, a contextualização teórico-literária provou-se imprescindível para que a literariedade do texto não se perdesse de vista.

Com o intuito de estudar e compreender a narrativa de *Rakushisha*, essa contextualização fez ponte entre a história do poeta japonês Matsuo Bashô, personagem real e histórico, e alguns postulados pontuais constantes nas teorias relativas à memória e à melancolia, perpassando discussões de cunho filosófico e psicanalítico. Com isso, verificou-se que as abstrações mnemônicas e os quadros melancólicos analisados no romance estão dissolvidos tanto na narrativa como na narração e na história. Além disso, a estilização confere ao romance uma configuração semelhante aos lapsos da memória das personagens.

O estudo da história das personagens Celina e Haruki, centrais na narrativa, possibilitou uma reflexão a respeito dos rumos que se reservam às pessoas comuns, cuja cotidianidade nada apresenta de excepcional. São personagens que representam pessoas comuns, inseridas em sociedades que provocam relacionamentos fluídos, efêmeros, cujos riscos explícitos apontam para a iminente ruína. Celina e Haruki, estranhos um para o outro, ao assumirem os riscos de viajarem juntos ao Japão, com isso abrem-se para as possibilidades prováveis de um relacionamento entre um homem e uma mulher. Ele tem plena firmeza da viabilidade da construção de uma relação casual entre os dois. Ela, mesmo desejando livrar-se da dor de seu trauma, sabe que não está pronta para outro relacionamento amoroso.

No Japão, entretanto, os motivos da viagem para Haruki ultrapassam aquele planejado: conhecer Bashô possibilitou-lhe conhecer a si mesmo e sua própria identidade nipônica. As lembranças do pai o acompanham quando decide ir mais longe, de Kyoto a Tóquio, em busca de suas raízes. Pela primeira vez, Haruki sente a terra de Bashô de modo familiar e reconcilia-se com seu passado. Em contrapartida, os motivos de Celina estão na necessidade da fuga e libertação de sua própria alma da dor e da mágoa. Uma viagem ao

Japão viabiliza a experiência de autoconhecimento e reconciliação com o passado. Essa reabilitação é fruto de um processo catártico, influenciado pelo relacionamento de Celina com a poesia de Matsuo Bashô.

A escrita de Lisboa, como verificado em *Rakushisha*, tem na fragmentação, tanto do discurso como da história e da narração seu traço característico. Assim como ocorre com os desdobramentos da memória em lapsos que não mantêm constância, assim é a estrutura narrativa de *Rakushisha*. Essa estruturação repleta de recortes e inconstâncias é estendida à figuração das personagens: Celina é a tipificação de uma pessoa vencida pela dor de existir, traumatizada e infeliz, carrega a mágoa que a impede de deixar que se complete o trabalho do luto. Uma mulher melancólica, mas de nada excepcional, solitária e desesperada. De modo distinto, mas também sem nada de excepcional, é o personagem Haruki, um ilustrador que não consegue decifrar Celina como faz com sua amante Yukiko.

Celina, estando no Japão, consegue dimensionar a bolha que a separa do mundo. Experimenta a “solidão acompanhada” e permite-se trilhar o caminho do Filósofo, sempre colocando um pé depois do outro, como quem reaprende a andar. Faz de Bashô sua companhia e, paulatinamente, entende que, para completar o luto por sua perda, é necessário livrar-se da mágoa alimentada em relação a Marco, seu ex-marido.

Por diversas vezes, Celina sai para flunar pelas ruas de Kyoto, correndo o risco de se perder pelos labirintos da cidade, e isso, para ela, parece uma experiência necessária. Sem o compromisso do retorno, pensando como Bashô, percebe as trivialidades sentidas pelo poeta. Os múltiplos espaços visitados, estranhos à personagem, ganham a dimensão heterotópica do simultâneo improvável. Celina, em memória, visita seu passado, sua vida com Alice e Marco; visita, pelo Diário de Saga, a vida e a poesia de Bashô; pensa em Haruki e no fato de ter aceitado seu convite para a viagem. Toda essa reflexão, um entrecruzamento de histórias, lugares e tempos, embebe-se de sentimentos de tristeza, angústia, ódio, esperança e espanto.

Enquanto isso se dá com Celina em Kyoto, Haruki está em Tóquio, e lá experimenta, a seu modo, essa multiplicidade de sentimentos que envolviam seu pai, Yukiko, sua amante, além de Celina. A simultaneidade presente nas experiências dos dois brasileiros, protagonistas da narrativa, é uma prova da tendência de Lisboa em globalizar o espaço de suas tramas e a manipular o tempo, tornando-o inconstante em toda a sua abstração.

Todas essas questões foram discutidas no corpo da dissertação e estão relacionadas aos estudos que lhe dão sustentação teórica. Didaticamente, a análise da configuração da narrativa a partir das discussões de postulados teóricos relativos à teoria literária abriu caminho para se pensarem as abstrações subsequentes.

Compõem esse quadro alguns tópicos como a história, a narração e o discurso, além do espaço e do tempo. A história contata em *Rakushisha*, identificada propriamente como o conteúdo narrativo, faz referência a todos os acontecimentos que ocorreram, um conjunto de fatos vivenciados por Celina, Haruki e Bashô. A maior parte desse conteúdo é encontrada nas reminiscências de Celina e no Diário de Saga, além dos fatos que cercam a viagem dos brasileiros ao Japão.

Os diários de Celina e do poeta do haikai são peças que engrenam a obra e dão-lhe o aspecto heterogêneo da textualidade. Esses textos representam os discursos das personagens em forma de narrativa em primeira pessoa e assumem capital importância por ocupar espaço significativo na extensão do romance. O *Diário de Saga* é transportado, em recortes encaixados a outras narrativas, para dentro da obra e é incorporado ao texto da narrativa, em sua totalidade. É a voz dada às personagens pelo narrador em terceira pessoa. Essa estrutura forma o discurso.

Tendo como resultado esse todo discursivo, no romance, o ato de narrar é a enunciação empreendida por um agente que conta a história fazendo uso de vários discursos. O ato de relatar, contar e, por conseguinte, produzir enunciados tem sua configuração fragmentada, repleta de recortes e interrupções, semelhantes aos relatos mnemônicos.

Além desses aspectos, constam nesse enquadramento as aporias em torno da figuração do tempo e do espaço no texto literário. Esses elementos abrem caminho para as discussões em torno da memória, visto que o tempo está estreitamente a ela relacionado, e assim como, aglutinada ao tempo está a categoria do espaço.

O tempo, circunscrito em *Rakushisha*, puramente ficcional por acompanhar o estatuto dos seres, objetos e situações constituintes da história criada, é permeado por lacunas inerentes ao trânsito dos possíveis tempos. Quando flagrado no devaneio psicológico da personagem Celina, mostrou-se estático e vazio. Mas, veloz e curto quando verificado nas minúcias dos encontros amorosos, tanto os de Celina e Marco, como os de Haruki e Yukiko. Constata-se, portanto, heterocronia e heterotopia como procedimentos criativos do tempo no

discurso e na história, verificados na constância da pausa e dos alongamentos, nas interrupções e cortes típicos de uma linguagem cinematográfica, na sobreposição e simultaneidade nas reminiscências das personagens e seus efeitos no desdobramento da narrativa.

No tocante às discussões em torno da memória e seu extenso reflexo na configuração da narrativa do romance, todo o apanhado do pensamento filosófico, sociológico e psicanalítico dos estudiosos sobre a concepção de memória embasou a análise do processo criativo dessa faculdade humana em *Rakushisha*. A esse respeito, verificou-se que o processo de reabilitação da personagem Celina ocorre sob o reconhecimento das percepções do corpo. As ruas de Kyoto são o espaço escolhido para o difícil exercício de caminhar. Sentir os pés conduzindo seu corpo com a estranha autonomia já esquecida. Celina encontra-se novamente viva e traduz sua liberdade flanando por lugares improváveis, até alcançar a iluminação na Cabana dos Caquis Caídos, a *Rakushisha*. Nesse lugar heterotópico, o luto tem seu trabalho finalizado quando Celina consegue perdoar a Marco, livrando-se da mágoa. De maneira simbólica, quando os olhos da personagem voltam a produzir lágrimas, a chuva, tão aguardada, mas já desacreditada, cai sobre Kyoto, indicando o início de mais um ciclo vital.

Em concomitância a esse evento, Haruki retorna de Tóquio, sentindo-se pertencente ao lugar. Sua identidade é reconstruída ou reorganizada em suas memórias, como se tivesse se submetido a um implante de lembranças após uma curta convivência com outros indivíduos do lugar. Possivelmente, as representações do passado teriam sido criadas em sua memória quando assentadas na percepção de outras pessoas, naquilo que se imagina ter acontecido ou pela internalização de representações de uma memória histórica. Seu deslocamento em busca de identidade logrou frutos quando encontrou a si mesmo na terra de seus antepassados.

Por fim, o sentimento melancólico de ambas as personagens é suplantado com a autonomia alcançada tanto na esfera identitária quanto nos aspectos psicológicos, no tocante ao sentimento de mágoa e transferência de culpa. Celina, ao caminhar com Bashô, compreende que a vida é o próprio caminho e não o ponto fixo no espaço. E que a única perda inadmissível é a capacidade de locomoção, o talento para viajar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad. Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.
- AGOSTINHO, S. **Confissões** – Livros VII, X e XI. [trad. Arnaldo do Espírito Santo, Domingos Lucas Dias, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, I. Trad. Jackie Pigeaud/Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 1998.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A Intuição do Instante**. Campinas: Verus, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria E. G. G. Pereira. 2ª ed. — São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gerard; Et al. **Análise estrutural da narrativa**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman; trad. Carlos Alberto Medeiros – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo: Rouanet Brasiliense, 1984;
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 2001.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Literatura e psicanálise** – Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS: 1996.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

FOUCAULT, Michel. “Outros Espaços”. In: **Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

FREUD, S. (1896[1950]). Carta 52. In: **Edição Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Trad. Maria Seixo. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1979.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Centauro Editora, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIPÓCRATES. **Aforismo de Hipócrates**, disponível em <http://www.bentomure.com.br/revistasimilia/aforismos.pdf> acesso em nov. de 2015.

JUNG, Carl Gustav. **Resposta a Jó**. Trad. Mateus Rocha. 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento** – clínica psicanalítica. 3. ed. São Paulo: Casa do psicólogo, 2004.

KLEIN, Melanie. **O sentimento de solidão**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: depressão e melancolia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LEADER, Darian. **Além da depressão: novas maneiras de entender o luto e a melancolia**. Trad. Fátima Santos. – Rio de Janeiro: Best Seller, 2011.

LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trotski**. Porto Alegre, Sulina, 1980, p. 69-135.

LISBOA, Adriana. **Azul corvo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LISBOA, Adriana. **Biografia**. Disponível em <http://www.adrianalisboa.com/#!/biografia/c46c> acesso em Jan. de 2016.

LISBOA, Adriana. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LISBOA, Adriana. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LISBOA, Adriana. **Um beijo de colombina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. 3 ed. São Paulo: Editora Escala, 1990.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução: Ângela Bergamini [et al]. 2 ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr.. São Paulo: L&PM Editores, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés — São Paulo: Perspectiva, 2006.