

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

MIRIAN CARDOSO DA SILVA

De nômades e exilados: (re)construção de identidades em *Rakushisha* e *Hanói*,
de Adriana Lisboa

MARINGÁ-PR
2017

MIRIAN CARDOSO DA SILVA

De nômades e exilados: (re)construção de identidades em *Rakushisha* e *Hanói*, de Adriana Lisboa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Osana Zolin.

MARINGÁ
2017

*À minha mãe, Abenina,
que realizou sua
última viagem em 2000,
e que sei,
permaneceu ao
meu lado nessa jornada.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço de coração a Deus, por ter preparado as condições e abençoado toda a minha trajetória.

Aos meus pais, Izaque e Célia, que não mediram esforços em me ajudar. Em especial ao meu pai, que em tudo foi presente.

À professora Lúcia Osana Zolin, minha querida orientadora, pela paciência e orientações, por tudo que me ensinou e também pela confiança.

À Wilma dos Santos Coqueiro, professora, amiga e banca, que é responsável por grande parte do meu crescimento acadêmico e que me motivou a chegar onde estou.

À professora Marisa Corrêa Silva, pela gentileza e prontidão em aceitar participar da banca, pelo interesse em minha pesquisa e pela inspiração de pessoa que é.

Ao querido professor Sandro, que me ajudou muito a pensar o narrador contemporâneo.

Ao querido Diego, que contribuiu grandemente para minha escrita através de suas correções.

Aos meus irmãos, Thiago, Jean e Débora, que me aturaram durante o processo, toleraram as ausências e as crises.

Aos companheiros de mestrado, que de alguma forma trocaram angústias e opiniões.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), por viabilizar esta pesquisa.

À todos que, de alguma forma, participaram desta fase da minha vida e me ajudaram.

Muito Obrigada!

“Imigrantes. Todos
nós somos, hoje. Quando a
viagem não nos move, é o
entorno que nos foge, o que
dá no mesmo. Ficamos
então parados, com tudo o
mais indo, imigrantes a
tentar entrar, todos os dias,
em nós mesmos.”

Elvira Vigna

De nômades e exilados: (re)construção de identidades em *Rakushisha* e *Hanói*, de Adriana Lisboa

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetos de estudo os romances *Rakushisha* (2007) e *Hanói* (2013) de Adriana Lisboa. Ambos colocam em cena trajetórias de personagens marcados por experiências de exílio, de i(e)migração, entre outros deslocamentos espaciais, os quais são espelhados nos deslocamentos identitários experimentados por seus protagonistas. Tendo isso em vista, esta dissertação tem como objetivo analisar como os protagonistas dessas narrativas lidam com suas (re)construções identitárias nos contextos de mobilidade em que estão inseridos. Sendo assim, o desenvolvimento deste trabalho pressupõe considerar o contexto sociocultural que abriga os acontecimentos, qual seja, o do mundo contemporâneo, marcado pela proliferação de identidades híbridas, fragmentadas e instáveis. Daí a intrínseca relação dos personagens com os espaços urbanos das metrópoles, configurando-os como narradores nômades, deslocados e exilados de suas referências, em busca do autoconhecimento e da sobrevivência às dores nas quais tropeçam no decorrer da existência. Tudo isso condiz com a sociedade pós-moderna, marcada pela efemeridade das relações pessoais, pela diversidade e pela heterogeneidade. Para pensar a questão da identidade no contexto contemporâneo, utilizamos as obras de Bauman (2005), Hall (2011), Silva (2000) e Woodward (2000), entre outros. Para a compreensão dos deslocamentos espaciais, tanto simbólicos e metafóricos, quanto físicos, recorreremos às pesquisas, dentre outros, de Augé (2005), Ianni (2003) e Lopes (2002). Quanto a questão concernente à literatura de autoria feminina, respaldamos nossa pesquisa nos estudos de Spivak (2010), Lobo (1999), Zolin (2009), Dalcastagné (2012). Para pensar a morte e a memória, utilizamos como base teórica Freud (2011), Gagnebin (2001), Halbwachs (1990), Kubler-ross (2012) e Izquierdo (2002).

Palavras-chave: Literatura de Autoria Feminina. Construção de identidades. Deslocamentos espaciais.

From nomads and exiled: (re) construction of identities in *Rakushisha* and *Hanoi*, by Adriana Lisboa

ABSTRACT

This research has as objects of study the novels *Rakushisha* (2007) and *Hanoi* (2013) by Adriana Lisboa. Both portray trajectories of characters marked by experiences of exile, of migration and immigration, among other spatial displacements, which are mirrored in the identity displacements experienced by their protagonists. With this in view, this dissertation aims to analyze how the protagonists of these narratives deal with their identity (re)constructions in the contexts of mobility in which they are inserted. Thus, the development of this work presupposes considering the socio-cultural context that holds the events, whatever, the contemporary world, marked by the proliferation of hybrid, fragmented and unstable identities. Hence the intrinsic relation of the characters to the urban spaces of the metropolises, configuring them as nomadic narrators, displaced and exiled from their references, in search of self-knowledge and survival in the pains in which they stumble in the course of existence. All this is in keeping with postmodern society, marked by the ephemerality of personal relationships, diversity and heterogeneity. In order to think about identity in the contemporary context, we use the works of Bauman (2005), Hall (2011), Silva (2000) and Woodward (2000), among others. For the understanding of spatial displacements, both symbolic and metaphorical, as well as physical, we used the research of Augé (2005), Ianni (2003) and Lopes (2002). Regarding the issue of female authorship literature, we support our research in the studies of Spivak (2010), Lobo (1999), Zolin (2009), Dalcastagné (2012). To think about death and memory, we use as theoretical basis Freud (2011), Gagnebin (2001), Halbwachs (1990), Kubler-ross (2012) and Izquierdo (2002).

Keywords: Female Authorship Literature. Construction of identities. Spatial displacements.

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1: Temática(s) do romance | 27 |
| Tabela 2: Local da narrativa | 29 |
| Tabela 3: A personagem anda na rua?..... | 29 |
| Tabela 4: Locais frequentados pela personagem..... | 31 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA | 16 |
| 2.1 Representação, identidade e poder | 16 |
| 2.2 Diluindo fronteiras: a temática dos romances contemporâneos | 25 |
| 2.2.1 O que dizem os números? | 26 |
| 2.2.2 Deslocamentos espaciais e identitários | 32 |
| 2.3 Fronteiras estéticas | 37 |
| 2.3.1 As fragmentações dos sujeitos refletidas na estrutura dos romances <i>Rakushisha</i> e <i>Hanói</i> | 44 |
| RAKUSHISHA: A VIAGEM E OUTRAS VIAGENS | 51 |
| 3.1 Os haicais de Bashô: um caminho possível..... | 53 |
| 3.2 Memória e esquecimento: no limiar dar dor e da superação | 58 |
| 3.3 Celina: reaprendendo a andar depois da tempestade..... | 62 |
| 3.4 Haruki: Por trás de um par de olhos puxados..... | 72 |
| 3.5 Haruki e Celina: a impossibilidade dos laços de afeto | 77 |
| HANÓI: A METÁFORA DA VIAGEM DEFINITIVA | 81 |
| 4.1 David: esquecimento e morte | 83 |
| 4.2 Alex: exílio e esperança | 95 |
| 4.3 Uma possibilidade: construção dos laços de afeto | 101 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |
| REFERÊNCIAS | 109 |

INTRODUÇÃO

Ao questionar as práticas sociais, a Crítica Feminista utiliza-se dos Estudos Culturais para estudar problemáticas de identidades e seus modos de formação. Segundo Culler (1999), a cultura é uma construção ideológica passível de mudanças. Por esse mesmo motivo, tornam-se fundamentais os estudos tanto de culturas quanto das identidades culturais instáveis, muitas vezes, decorrentes dos grupos de minorias e/ou de marginalizados, como imigrantes e mulheres, os quais protagonizam as obras escolhidas para esta pesquisa: *Rakushisha* e *Hanói*, de Adriana Lisboa.

De acordo com Cury (2007), muitas das novas narrativas têm o espaço como parte essencial de sua produção, além do espaço urbano, também o da memória, da subjetivação e desterritorialização. Através destes recortes de pesquisa, segundo a autora, ocorrem reflexões sobre o espaço literário e do narrador. Desta forma, “a ficção brasileira da contemporaneidade tem suas raízes no solo urbano” (CURY, 2007, p.9), surgindo narrativas que se passam nas grandes metrópoles.

Este espaço da cidade transforma-se constantemente, por ser “exibido em cenas rápidas, *sketches* que rompem com formas enunciativas consagradas, deslocando técnicas e gêneros narrativos, sob o olhar de narradores também eles condenados ao seu movimento vertiginoso” (p. 9). Alguns temas são recorrentes nessas produções, como o deslocamento espacial, a busca identitária fragmentada, e, como afirma Cury (2007), a representação da violência nessas cidades, os aspectos ruins da globalização e auto-reflexão da própria literatura:

Representações da pobreza e da marginalidade, do mundo das drogas e da prostituição, personagens migrantes, o universo dos marginais e dos excluídos do sistema dão a tônica a tais produções. Expressam, contudo, diferenças que se configuram no espaço simbólico, com variações nas suas estratégias narrativas, nas vozes enunciativas que privilegiam, embora sob o denominador comum da temática da violência, da crueldade. (CURY, 2007, p. 10)

Essa nova literatura apresenta como característica a brevidade, a condensalidade, construindo uma escrita mais fragmentada, isto é a “metáfora da velocidade” (CURY, 2001, p. 138). Exemplo disso temos *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizado por Marcelino Freire, que apresentam narrativas realmente curtas. Esta transformação ocorre porquanto o sujeito contemporâneo fragmenta o tempo, que não é mais linear, desconstruindo a estrutura tradicional de narrar ao inserir narradores que não controlam

seus personagens, os quais, por sua vez, vivem na angústia da busca por identidades híbridas, deslocadas. Nessas narrativas, o monólogo interior, o discurso indireto livre e o fluxo da consciência são características fortemente presentes.

Além disso, a memória apresenta-se tanto como forma de interpretação da história coletiva e histórica do país, quanto como parte individual daquele que se aventura em si mesmo, “em que se mesclam o local e o nacional, o particular e o universal, não como memórias essencialistas ou lineares” (CURY, 2007, p. 11). Encenando uma busca mais subjetiva, interior, de espaço, nos quais personagens e narradores, utilizam-se do mecanismo da memória para realizar uma viagem em suas próprias interioridades.

São narrativas em que o deslocamento e a fragmentação configuram-se como marcas literárias essenciais. O estar em trânsito, seja pela memória, seja espacialmente, no desejo do encontro com o outro e consigo mesmo, conforme aponta Paul Ricoeur (2000), é que depreende o desejo de se compreender em meio as angústias dessa experiência, da qual se constitui um sentido para a vida e para a morte.

Tais características são decorrentes de um contexto pós-moderno, em que, conforme discute Hall (2011), desloca o sujeito de suas referências, de sua unicidade. Transformando as crenças de construção de identidade unificada em fragmentadas, em que o sujeito contemporâneo busca por se compreender no novo contexto de deslocamento. Consideramos, assim, que a noção de *sujeito pós-moderno* (HALL, 2011) compreende a fragmentação do indivíduo, o qual se compõe de uma possibilidade variável de identidades que podem até mesmo ser contraditórias. A questão identitária, portanto, é pensada enquanto uma busca por compreender as identidades com as quais poderão se reconhecer. É neste contexto que se insere os romances escolhidos para presente pesquisa, *Rakushisha* (2007) e *Hanoi* (2013), de Adriana Lisboa.

Trata-se de uma escritora cuja obra constitui-se de seis romances, três coletâneas de contos, um livro de poemas em prosa e três livros para crianças e jovens. Seus romances foram traduzidos para oito idiomas e publicados em vários países, incluindo França, Estados Unidos, Inglaterra, México, Itália, Suécia e Suíça. Ganhou o *Prêmio José Saramago* pelo romance *Sinfonia em branco* (2001), uma bolsa da *Fundação Japão* para o romance *Rakushisha* (2007), uma bolsa da *Fundação Biblioteca Nacional*, no Brasil, o prêmio de autor revelação da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil), por seu livro de poesia para crianças, *Língua de trapos* (2005). Em 2007, o *Hay Festival/Bogotá Capital Mundial do Livro* incluiu-a na lista dos 39 mais importantes autores latino-americanos até 39 anos de

idade. São temas recorrentes em seus romances a questão da memória e da busca de si em meio as angústias individuais e deslocamentos, tanto espaciais quanto identitários.

Como já nos referimos acima, a presente dissertação se ocupa dos romances *Rakushisha* e *Hanói*, analisando-os a partir do contexto acima relacionado, pensando as características do sujeito contemporâneo. Sendo assim, no primeiro capítulo desta dissertação realizamos um levantamento de dados sobre a literatura de autoria feminina contemporânea, baseado na pesquisa ainda em desenvolvimento, sob coordenação da Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin, *Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas inclusivas?* a qual apresenta resultados relevantes para pensar a questão da construção identitária em contextos de deslocamentos.

Observa-se que, cada vez mais, o sujeito contemporâneo se interessa em transpor fronteiras, não apenas as territoriais através dos voos que encurtam uma viagem em horas, ou das fronteiras superadas pelo espaço midiático, através das redes sociais (BAUMAN, 1999), mas também as fronteiras individuais, inerentes a cada sujeito. Exemplo disso são os traumas superados por Celina na obra *Rakushisha*, que consegue transpor as fronteiras da dor e realizar uma viagem através de suas memórias e, assim, descobrir-se enquanto um ser em deslocamento.

Além disso, na construção dos narradores contemporâneos, destacam-se os monólogos interiores, os fluxos de consciência, como também deslocamentos da própria estrutura dos romances. São romances que refletem em sua estrutura interna e em seu conteúdo temático, algumas características do mundo fluído, como os deslocamentos espaciais e identitários, as buscas e questionamentos mais existenciais, a incoerência estrutural, a desordem temporal. Também a solidão crescente dos personagens que transitam pelos *não-lugares*, as impossibilidades de construção de laços afetivos duradouros, entre outras características que inviabilizam a construção de um narrador tradicional.

No segundo capítulo, exploramos a obra *Rakushisha*, romance que aborda as buscas e os anseios de Celina, uma carioca que sofre com a perda da filha, assim como de Haruki, descendente de japonês. Eles se conhecem em um metrô, espaço despersonalizado e não identitário, que se configura como um *não-lugar*, conforme Augé (2005). Sem perspectivas nem projetos iniciais, movidos apenas pelo desejo de outro lugar, eles empreendem uma viagem ao e pelo Japão. Em meio aos deslocamentos constantes de ambos os protagonistas, eles enfrentam suas angústias e aflições interiores por meio da dolorosa e complexa viagem que avança também através da memória.

Os espaços exteriores, a estrada, as estações de metrô e de ônibus, os aeroportos e as ruas das grandes cidades são valorizados, (con)vivendo intimamente com os espaços identitários dos personagens, em constante (re)construção. Além disso, há o espaço da memória, que apresenta-se como lugares aos quais a protagonista retorna, viajando em si mesma, internamente. A viagem, nesse sentido, não é apenas física, mas também simbólica, possibilitando que Celina transpusesse suas próprias barreiras a fim de se reconhecer durante e após a caminhada.

Por sua vez, a segunda obra em análise, *Hanói*, abordada no terceiro capítulo, coloca em cena David, um personagem trompetista de 32 anos, filho de um brasileiro imigrante ilegal com uma mexicana, que recebe a notícia de sua doença: glioblastoma multiforme, câncer cerebral. No mesmo dia em que recebe a notícia, ele passa em um mercado asiático, que se configura também como um *não-lugar*, onde conhece a outra protagonista do romance, Alex, filha de Houn, que, por sua vez, é filha de uma vietnamita com um soldado americano.

Também está presente o teor de mobilidade, pois ambos os personagens se encontram sempre em deslocamento, em meio a consultórios médicos, cafés, praças, ruas, parques, lanchonetes, escola, pizzaria, shows, agência de viagem, metrô. No entanto, em *Hanói*, a viagem é muito mais simbólica por ser utilizada por David enquanto um movimento que irá nortear suas descobertas e aprendizagens no árduo caminho em direção à morte. Nessa perspectiva, a viagem se configura como a busca por compreender a si mesmo, seus sentimentos diante de sua finitude iminente, sua falta de laços afetivos sinceros e reais, e a construção destes com novas pessoas, com as quais se depara em seus deslocamentos por Chicago.

A angústia do protagonista David e sua autoconsciência diante da morte projetam nele a necessidade de estabelecer uma representação metafórica da viagem, que tem como destino simbólico Hanói, uma cidade Vietnamita: “David tinha começado a pensar em Hanói como uma espécie de cemitério de elefantes. E para o cemitério os elefantes vão sozinhos” (LISBOA, 2013, p. 192). Esse conceito de solidão acompanha o personagem em toda a sua jornada de aprendizado e de compreensão de sua finitude e efemeridade.

Ao refletir sobre os deslocamentos espaciais, Ianni (2003) afirma que a questão da viagem é inerente ao homem. Com efeito, o deslocar-se através das fronteiras, dos espaços, tanto físicos quanto metafóricos, configura-se como o desejo de compreender a si e também uma necessidade própria do homem de lidar com o outro, com aquilo que irá causar o sentimento de estranhamento, de diferença. Essa angústia confere ao protagonista um desejo por compreender a si próprio e desvelar a sua interioridade, por intermédio do outro, daquilo

que é novo, daquilo que confere uma cisão entre o sujeito que é e o que (não) poderá ser, devido ao seu pouco tempo de vida.

Os romances *Rakushisha* e *Hanói* discutem questões fundamentais da sociedade contemporânea como o deslocamento espacial e identitário das personagens principais, os quais empreendem não apenas uma viagem física mas, também, por suas memórias afetivas, como em *Rakushisha*. E, também, a questão da aprendizagem diante da iminência da morte e a construção de laços afetivos, como entre David e Alex, em *Hanói*.

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

2.1 Representação, identidade e poder

Estudar literatura, partindo da definição dada por Johnson (2010) sobre os Estudos Culturais, significa entendê-la enquanto local de lutas sociais e diferenças, no qual diversas disciplinas, interessadas em compreender e refletir sobre os aspectos e as características culturais da sociedade contemporânea, se inter-relacionam. Sendo assim, é pertinente pensar que a problemática moderna da identidade e suas diversas formas de construção estão entrelaçadas ao trabalho dos Estudos Culturais, o que torna iminente a análise das identidades instáveis e híbridas que caracterizam o mundo contemporâneo, marcado pela liquidez nas relações humanas (BAUMAN, 2004), e que abrangem as minorias étnicas, as mulheres, imigrantes e LGBTQI+.

Os Estudos Culturais e a Crítica Feminista têm se tornado relevantes e necessários para a análise humana e social, ao propiciar que as categorias literárias e estéticas se relacionem com questões sociais. O Feminismo tem contribuído na percepção do trabalho mútuo nas formas cotidianas, ou seja, torna visível aquilo que não é reconhecido pelo cânone literário e pelos interesses masculinos, o que resulta em produção de “novos objetos de estudo, obrigando-nos (...) a reformular velhos objetos” (JOHNSON, 2010, p. 1), como a questão da identidade que tem como ideal a unicidade e a coesão ou o patriarcalismo que determina as identidades femininas. Estes ideais que estabilizaram a sociedade durante muito tempo estão em declínio, dando espaço para a fragmentação do indivíduo moderno que, para tanto, passa por um processo de *crise de identidade*, vista aqui como parte dessa mudança, que é um processo mais amplo e que desloca estruturas que são referências para criar no indivíduo a sensação de estabilidade no mundo social (HALL, 2011).

Hall chama de *modernidade tardia* ou *alta modernidade* esse contexto de deslocamento social, marcado pelos descentramentos das identidades modernas, as quais são fragmentadas e/ou deslocadas em seus ideais culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade, que davam suporte ao ideal de identidade. O autor chama isso de *perda de um sentido de si estável*, ou seja, “deslocamento ou descentração do sujeito”, pois algo, tido antes como fixo e estável, acaba deslocado na medida em que o sujeito se depara com a incerteza e

a dúvida. Para melhor configurar esse novo sujeito descentrado e fragmentado, Hall apresenta três concepções de identidade: o *sujeito do iluminismo*, *sociológico* e o *pós-moderno*.

O *sujeito do iluminismo* está relacionado a uma concepção que apresenta o indivíduo centrado, unificado, que, dotado de consciência, ação e razão, tem como identidade o centro essencial do eu, conceito que depreende uma grande individualidade. No *sujeito sociológico*, ainda existe um núcleo essencial do *eu*, entretanto há, também, refletido nele a complexidade do mundo moderno, além da compreensão de que o núcleo interior não era autossuficiente, mas sim formado na relação com outras pessoas, as quais transmitiam valores, símbolos e sentidos, como a cultura e o social, para o sujeito. A identidade é formada e, ao mesmo tempo, modificada pelas identidades que se apresentam nessa interação.

A noção de *sujeito pós-moderno*, no entanto, compreende a fragmentação do indivíduo, compondo-se “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2011, p. 12). O indivíduo não apenas assume uma fragmentação, mas utiliza-se de uma identidade diferente de acordo com o momento. Não há mais um eu coerente, mas contradições em seu interior que deslocam suas identidades continuamente. Isto ocorre porque o sujeito depara-se constantemente com uma multiplicidade de identidades possíveis com as quais poderia se identificar sem se prender.

Segundo Hall, um dos motivos para essa crise é a globalização e o impacto da mesma sobre a identidade cultural, pois a sociedade vive uma constante mudança, transformações do tempo e do espaço e o “desalojamento do sistema social”, isto é, os tipos tradicionais de ordem social, estão em transformação, causando rupturas e fragmentações internas nos sujeitos contemporâneos. O que nos leva ao conceito de deslocamento, que é quando um centro é deslocado sem ser substituído por outro. Isso se deve à “pluralidade de centros de poder” (HALL, 2000), caracterizada pela diferença e antagonismos sociais que, por sua vez, produzem uma gama variada de identidades.

Kathryn Woodward afirma que a questão da diferença é sustentada pela exclusão, por exemplo, se é negro, não é branco, se é homem não é mulher: “a identidade é, na verdade, relacional, e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades” (WOODWARD, 2007, p.14). As marcações estão presentes nos processos de construção e manutenção das identidades, pois são práticas sociais que constroem os inclusos e os excluídos, como o cânone ao estabelecer o homem branco, heterossexual e da elite como criador de *boa* literatura, excluindo e marginalizando todos os outros grupos como a mulher, o homossexual e o negro.

A concepção de individualidade e identidade, antes baseada em tradições culturais e religiosas, torna-se questionável com “as transformações associadas à modernidade” que “libertam o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e na estrutura” (HALL, 2011, p. 25). O deslocamento do pensamento do “sujeito cartesiano”, a concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, que, conforme as sociedades tornam complexas, adquirem uma forma mais coletiva e social. Ocorrem, então, rupturas nos discursos que transformam o sujeito do iluminismo no sujeito pós-moderno, transcorrendo vários descentramentos, advindos dos estudos de Marx, Freud, Saussure, Foucault e do Feminismo, que resultam na busca da formação de identidades híbridas.

O primeiro descentramento foi promovido pelo pensamento marxista que, se entendido corretamente, pode deslocar a ideia de agência individual. Marx, ao colocar as relações sociais em sua teoria e não uma noção abstrata de homem, deslocou duas considerações fundamentais da filosofia: “que há uma essência universal de homem” e “que essa essência é o atributo de cada indivíduo singular” (HALL, 2011, p. 35). O segundo descentramento vem da descoberta do inconsciente por Freud. Essa teoria postula que as identidades, a sexualidade e os desejos são construídos “com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente.” Deste modo a identidade é, de fato, uma formação que ocorre ao longo do tempo e não inata ao ser, não algo com o qual se nasce. Hall (2000) afirma ser preciso pensar em identidade como identificação, é uma concepção que não determina o núcleo estável do eu, também não se refere a um eu coletivo que possa garantir o pertencimento ou a estabilidade:

essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2000, p. 108)

Algumas práticas perturbam o caráter uno de identidade, como os processos de globalização e de migração, as fronteiras móveis da contemporaneidade que transformam os conceitos e propiciam a desestabilização e o surgimento de múltiplas identidades. Estas transformações estão relacionadas com a cultura, linguagem, o social, na produção do que os indivíduos se tornam: “quem nós podemos nos tornar, como nós temos sido representados e como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2000, p. 109). Por isso, a questão identitária está associada à questão de poder e de

diferença, por serem construídas dentro do discurso, através de estratégias específicas. Com efeito, são identidades que, segundo o autor, surgem no meio de jogos específicos de poder, portanto não representam uma identidade única, mas a marcação da diferença e também de exclusão.

É na relação com o *Outro*¹, com aquilo que não é, transformando o diferente em *exterior* (HALL, 2000), com sua capacidade de excluir, que a identidade pode funcionar como “pontos de identificação”. A identidade, portanto, é um ato de excluir algo e hierarquizar dois polos resultantes dessa hierarquia, como homem/mulher, branco/negro. Por isso a sua constituição está intrinsecamente relacionada ao poder. O terceiro descentramento está associado com o trabalho do linguista Saussure, para quem os indivíduos não são os “autores” das afirmações que fazem ou dos significados que expressam na língua. O significado é instável, “procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2011, p. 41). O quarto descentramento ocorre com o trabalho de Foucault que, em uma série de estudos, de acordo com Hall, destaca a existência de um tipo novo de poder, chamado por Foucault de “poder disciplinar”, que tem como objetivo manter sob controle e disciplina a saúde física, moral, sexual e familiar dos indivíduos.

O quinto descentramento dos sujeitos ocorreu por intermédio do Feminismo que questionou toda e qualquer ordem social e política, colocando em evidência, “o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas)” (HALL, 2011, p. 45), buscando dismantlar a hierarquização generificada. Portanto, o Feminismo, ao desconstruir as relações de poder instituídos pelo patriarcalismo, resultou na crise identitária. A crítica feminista, entre outros movimentos, salienta a fluidez das identidades que não são presas à questão da diferença (WOODWARD, 2007), as quais marcariam e as definiriam sempre nessa oposição com o outro, mas a identidade enquanto uma construção constante e heterogênea. Ocorrem, então, identidades contraditórias, que se

¹ Termo usado na teoria pós colonial para se referenciar a questão do colonizador/colonizado. Segundo Ashcroft, na ótica de Lacan, o uso do termo “outro” envolve uma distinção entre o “Outro” e o “outro”, o que justificadamente pode levar a confusões de interpretação. No entanto, é exatamente essa distinção relativamente ambígua que pode ser de extrema utilidade nas teorias pós-coloniais e no entendimento de certas sutilezas da relação Ocidente/Oriente, colonizador/colonizado, eu/outro, enfim, para determinar o lugar do indivíduo no mundo.

Na teoria lacaniana, o “outro” com letra minúscula serve para designar o outro que se parece com o sujeito (o ser, o indivíduo), aquela imagem que a criança um certo dia descobre quando se olha no espelho e, graças a essa visão, se torna consciente de si própria como um ser distinto. A aplicação da teoria lacaniana nos estudos pós-coloniais conduz à analogia entre “Outro” e “outro” e entre o colonizador (Outro) e o colonizado (outro).

cruzam ou se deslocam mutuamente, em que a efemeridade das coisas fragmenta e fragiliza o indivíduo.

Estes descentramentos contribuem para que o sujeito cartesiano fosse deslocado e desconstruído, irrompendo nas fragmentadas identidades que caracterizam o sujeito contemporâneo. A crítica feminista emerge, neste contexto, como uma das vertentes dos estudos culturais, para pensar as representações de personagens femininas, tanto em obras de autoria feminina quanto masculina. Segundo Johnson, a crítica feminista “tem contribuído para um deslocamento mais geral: da crítica anterior, baseada na noção de ideologia, para abordagens que se centram nas identidades sociais, nas subjetividades, na popularidade e no prazer”, além de colaborar para que “as categorias literárias e preocupações estéticas sejam relacionadas com questões sociais” (JOHNSON, 2010, p. 15-16), isto é, analisar o romance e também as condições da sociedade.

Cevasco (2003) afirma que os estudos culturais pensam a obra de arte em conjunto com a sociedade, o que contribui para repensar a questão do cânone e o próprio conceito de literatura, configurando espaço e representação às obras de autoria dos que estão à margem. Ocorre aqui uma nova representação desses grupos, isto porque, embora o romance tenha emergido como expressão do mundo burguês, as mudanças do romance ao longo do tempo, segundo Bakhtin (2010), transformaram tanto histórica e cultural quanto socialmente os modos de expressão, dando espaço para os grupos de minoria.

Portanto, o conceito de representação abrange, conforme Woodward (2007), a questão da identidade, pois posiciona-nos enquanto sujeitos através dos significados produzidos pelos sistemas simbólicos e práticas sociais, além de ser por intermédio destes que o indivíduo dá sentido ao que é, ao que pode se tornar e suas experiências. A autora ainda afirma que isto ocorre devido à questão da representação ser assimilada enquanto um processo cultural. Desse modo, estabelecem-se não apenas a identidade coletiva, mas também as pessoais: “os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser?”, também “constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2007, p. 18).

Existem símbolos particulares que promovem novas identidades no sujeito que podem ser apropriadas e usadas pelos indivíduos, como a mídia, que é um dos meios para controlar essa construção: “os anúncios só serão “eficazes” no seu objetivo de nos vender coisas se tiverem apelo para os consumidores e se fornecerem imagens com as quais eles possam se identificar” (WOODWARD, 2007, p.18). Além da mídia, diferentes sistemas simbólicos

podem produzir diversos significados, que são mutantes e podem ser contestados. Mas todos esses sistemas são práticas que estão determinadas nas relações de poder, que designam os incluídos e os excluídos. As vivências de identidades sexuais e a noção de maternidade às quais as mulheres são impelidas são exemplos de como os sistemas dominantes de representação coagem na construção de identidades.

Deste modo, quando se pensa em literatura, surgem escritores que constroem personagens que tentam representar a si próprios. Os Estudos Culturais e a Crítica Feminista buscam estudar obras escritas por aqueles que vivem às margens, sujeitos que não têm grande representatividade, questionando as práticas sociais, assim como as representações. Isto se torna necessário porquanto o mundo constituído socialmente é a representação da vontade disfarçada daqueles que estão no poder. Com efeito, a vontade se apresenta através das representações, por intermédio da questão da individualidade e da razão, usando de roupagens múltiplas para acontecer no mundo e se fazer socialmente legitimada. Como exemplo disso, temos a subjugação que, por tanto tempo, sofreram as mulheres, vinda de um contexto patriarcal opressor e que ainda ecoa na contemporaneidade. Ou, ainda, as obras escritas por homossexuais, que não possuem o mesmo valor pelas academias por seus autores não se enquadrarem na roupagem necessária.

Por isso, a literatura brasileira é um território contestado (DALCASTAGNÈ, 2012, p.7), pois “todo espaço é um espaço de disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa”. Essa literatura caracteriza-se não apenas na questão de estilo e na escolha de temas, mas sim em dizer algo sobre o outro, sobre o mundo e até sobre si mesmo, buscando seu espaço, poder de dizer e ser ouvido. Está relacionada, portanto, ao poder de legitimar seu discurso e quem o profere, isto é, não apenas a ideia de ter a possibilidade de falar, mas que sua fala seja com autoridade e mereça ser ouvida por ter valor. A possibilidade de abordar e pensar a literatura sobre outra perspectiva, debatendo questões sociais, questionando quem está no poder, quem representa o que/quem, e pensando sobre o próprio fazer literário, suscitando vozes à margem que se levantam fora do padrão para deslocar aquela literatura já legitimada.

Gayatri Spivak, em sua obra *Pode o subalterno falar?* (2010), busca reestabelecer a importância da ideologia para se entender como opera o poder. Para isso, a teórica concebe o termo *representação*, que equivale não à independência dos grupos a serem representados de forma a deixarem sua subalternidade, mas sim no sentido *falar por*, que se relaciona com um construto político e suposto conhecimento do representado, isto é, o outro *representando* o subalterno, sem que a voz deste seja realmente ouvida.

Para fundamentar a problemática da representação, Spivak faz uso da reflexão da consciência de classe social, na ideia de que os pequenos proprietários camponeses não podiam se representar e, portanto, deveriam ser representados, e da leitura do suicídio de uma jovem em Calcutá feita a partir do discurso hegemônico, de modo a impossibilitar a sua real representação. Os fatos analisados por Spivak mostram como a representação do oprimido está mascarada por um verniz libertário, o que corrobora à manutenção de práticas opressoras que resultam em violência epistêmica cotidiana.

A autora assinala os perigos das análises que buscam a “consciência” dos grupos subordinados, visto que tanto o pesquisador quanto os movimentos sociais teriam dificuldade em realmente desafiar a ideologia hegemônica. Além disso, toda investigação teria consequências negativas ao ser baseada na busca positiva de revelar a verdade de um sujeito, grupo ou classe. Para Spivak, “o subalterno não pode falar” (2010, p.126), porque ainda há ideologias, poder político, capital e social que imprimem uma necessidade de se falar pelo outro. Sejam definidos por orientação sexual, cor, etnia, gênero, aos grupos marginalizados é *dado voz, voz que fala por eles, em nome deles*, sem que suas próprias vozes sejam ouvidas.

O que ocorre, nesse caso, é o conceito em prática do termo *representação*: falar em nome do outro, “falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário” (DALCASTAGNÈ, 2010, p.42). Representar alguém significa que um discurso está sendo promovido, o do representante, e, conseqüentemente, o do representado suprimido. Este controle sobre o discurso significa a negação do direito de fala aos que não possuem espaço para tanto, porque é isso que lhes falta, não alguém que lhes dê voz, mas espaço para que eles próprios possam fazer-se ouvidos.

Por conseguinte, é observável que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por papel conjurar seus poderes e seus perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, apud Dalcastagnè, 2010, p. 44). A crítica feminista, portanto, tem buscado desmistificar a ideia do homem (branco) como centro e possuidor do poder, devido a posicionamentos misóginos relacionados à produção escrita de minorias. A mulher começa a se inserir no meio *falogocêntrico* com um discurso de alteridade (LOBO, 1999). Esta busca da ruptura com o falocentrismo pela crítica feminista acontece em relação às literaturas de minorias. Segundo Lobo, tanto

na literatura de autoria feminina, como na literatura de autoria negra ou africana, percebe-se a existência de um discurso de alteridade político, na medida em que seus representantes se assumam e se declarem como tal, isto é, como negros, negras, africanos, africanas, ou seja, como parte de uma etnia não prestigiada ou como mulheres. A literatura de autoria feminina se constitui naquelas obras em que a literatura se exerce como tomada de consciência de seu papel social. (LOBO, 1999, p. 6)

Os estudos feministas se somam, então, aos de outros grupos marginalizados, constituindo, no dizer de Hutcheon, “uma diversidade de reações a uma situação de excentricidades percebida por todos” (1991, p. 50). Segundo Zolin (2009), as escritoras, não raro, constroem narrativas com personagens conscientes de sua situação social, descortinando a realidade feminina marcada pela opressão do patriarcalismo. Colocando luz nesse universo literário, por tanto tempo marginalizado, Xavier (1998), baseando-se no esquema de divisão da literatura de autoria feminina em fases, proposta pela crítica feminista americana, Elaine Showalter, classifica a literatura brasileira produzida por mulheres, desde o século XIX ao XXI, em três fases: a fase *feminina*, a *feminista* e a *fêmea*.

A fase feminina se caracteriza pela imitação, reprodução dos valores patriarcais vigentes. Nessa etapa inicial da escrita feminina, internalizam-se nas obras os padrões dominantes, o que se observa no romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, no qual se afirma a ideologia de que a mulher não tem voz. Outro exemplo bastante característico desse momento é o romance *A Intrusa* (1905) de Júlia Lopes de Almeida, que traz a história da governanta Alice, que tinha grande instrução e foi considerada uma oportunista por ter aceito emprego na casa de um viúvo rico. Apesar de toda instrução, ao final, ela cumpre um destino de mulher, ao casar-se com o viúvo, não questionando a realidade feminina da época.

Na fase feminista, a obra retrata a descoberta da mulher nessa situação de inferioridade. Ela está ciente da submissão que lhe é imposta e protesta contra esses valores, como se pode observar nas obras de Clarice Lispector, que publica o romance *Perto do Coração Selvagem*, em 1944, e dá início a uma produção literária feminina, cujos questionamentos e críticas aos valores patriarcais expõem e denunciam a subjugação feminina. A partir daí, surgiriam escritoras hoje consagradas como Nélide Piñon, Marina Colasanti e Lya Luft, entre outras, que seguiriam a tradição clariceana de representação de personagens femininas marcadas pelas tentativas de escapar das teias de dominação e se tornarem sujeitos de suas histórias.

Estas características podem ser observadas na obra *A asa esquerda do Anjo* (1981), de Lya Luft, em que Gisela/Guísela narra as opressões vividas no interior de sua família de origem alemã, tendo em sua avó paterna a autoridade máxima, que impõe rígidos valores,

censurando quaisquer outros. Oprimida entre o fato de sentir-se diferente da família paterna e o dilacerado desejo de obter a aprovação da avó, Gisela/Guísela, ao se tornar adulta, decide buscar sua identidade. O sentimento de culpa por ser diferente metaforiza-se em uma espécie de verme que sente dentro de si, o que a leva, inevitavelmente, ao fracasso na busca por uma identidade, ao final: “Meu inquilino reviveu. Fênix monstruoso assoma de noite, enche meu estômago, rasteja até a garganta, como se do lado de fora dos meus lábios alguém chamasse, vem, vem, vem” (LUFT, 1981, p. 12).

De acordo com Zolin (2009), é na terceira fase, a *fêmea* (mulher), que ocorrem a autoconsciência feminina e a busca por identidades próprias. As personagens das obras que compõem esse novo momento da escrita feminina estão em busca de sua emancipação e procuram deixar os valores que as regiam, até então, para trás para se construírem a si mesmas. Nesse sentido, são relevantes as colocações de Touraine (2011) de que definir-se como mulher na contemporaneidade “significa colocar no centro da vida certo relacionamento para consigo mesma e construir uma imagem de si como mulher” (TOURAINÉ, 2011, p. 27). Para ele, as mulheres sujeito buscam construir uma subjetividade, não mais a partir de padrões herdados da tradição, pois as mulheres tendem a refutar definições delas feitas a partir do homem.

Nessa fase que, segundo Zolin (2009), tem início na última década do século passado, temos várias escritoras contemporâneas, que “antes voltadas para narrativas prioritariamente intimistas e com forte teor autobiográfico, têm abordado questões mais abrangentes, mas não menos problemáticas, com relação à presença da mulher nesse novo contexto sociocultural” (ALMEIDA, 2010, p. 12). Com efeito, várias obras de autoras contemporâneas apresentam questões relacionadas ao papel de gênero no espaço global, multicultural e que resulta na hibridização do sujeito, em narrativas e personagens que problematizam as contradições do mundo pós-moderno e globalizado, questionando as verdades pré-estabelecidas de identidades, tanto as nacionais quanto as subjetivas.

É nesse contexto que a literatura surge como forma de representação, agora com o sentido não de dar voz, mas um espaço possível para que a própria voz se faça ouvir. Ao conseguir emancipação e liberdade de escrita e de leitura, a mulher vivencia e representa experiências diferentes daquelas do homem, isso implica “significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas” (ZOLIN, 2009, p. 217). A literatura de autoria feminina emerge como parte de grupos que possuem representantes capazes de romper a hegemonia da voz do outro com sua própria voz, através da produção literária. A literatura de autoria feminina conquistou um

espaço contestado e disputado. Mesmo que, de acordo com Dalcastagnè (2012), ainda seja um espaço pequeno, trata-se de um espaço ocupado por vozes de mulheres que, embora ainda à margem do cânone, está em expansão.

2.2 Diluindo fronteiras: a temática dos romances contemporâneos

A literatura brasileira contemporânea tem abordado diversos temas, atrelados a questão da identidade que correspondem, na sociedade contemporânea, como reflexo das características da globalização e seu impacto sobre a identidade cultural. São sociedades nas quais as transformações mais importantes estão relacionadas ao tempo e ao espaço, o que Hall (2011) chama de *desalojamento do sistema social*. Segundo Bauman (1999), uma das consequências da globalização é o encurtamento das distâncias, pois transpôs as fronteiras territoriais e individuais. Em termos de espaço territorial e suas fronteiras, vê-se a substituição destas por formas simbólicas sociais, relegados aos meios de comunicação de massa, “a distância é um produto social; sua extensão varia dependendo da velocidade com a qual pode ser vencida” (BAUMAN, 1999 p. 19).

As extensões dessa globalização são refletidas nas personagens de obras contemporâneas, profundamente marcadas pelo exílio, pelas migrações, pela diáspora e pelo deslocamento. Com efeito, a fronteira e a diáspora estão interligadas, pois pensar em fronteiras pressupõem-se ações diaspóricas e o mesmo vale ao se pensar em diáspora (BRAH, 1996). Além disso, ambos os conceitos estão relacionados às questões políticas de deslocamento e estabelecimento, onde as identidades se tornam móveis, sendo que, afetadas pelos movimentos e pela efemeridade das coisas a sua volta, “modificam os sujeitos que se movem através de fronteiras, bem como aqueles que se encontram enraizados” (ALMEIDA, 2010, p. 13). Por conseguinte, levando o espaço e a identidade a converterem-se em importantes características imbricadas nos sujeitos pós-modernos.

No século XIX até meados do século XX, as personagens femininas eram representadas restritas ao espaço doméstico (geralmente, a casa e/ou a fazenda), que se figuram como lugares antropológicos que criam um mundo social e orgânico (AUGÉ, 2005). Dalcastagnè (2012) afirma que as personagens dos romances brasileiros sabem seu devido lugar devido à divisão de classe, gênero e raça: negros e pobres na favela, mulheres negras estão na cozinha. Com efeito, no espaço público circulam os homens brancos, intelectuais e de classe média, enquanto que no espaço da casa ficam as mulheres. Entretanto, obras

ficcionais de algumas escritoras contemporâneas, como é o caso de Adriana Lisboa, tem posto em evidência aspectos pungentes da sociedade global e atual, tais como a questão das novas narrativas que apresentam as dispersas e vulneráveis metrópoles e seus personagens exilados, fragilizados, nômades e deslocados pelas migrações, resultando em “sentimentos de estranheza de variadas ordens: linguística, territorial e identitária” (CURY, 2012, p.21).

Valoriza-se o espaço exterior: a estrada, as estações de metrô e de ônibus, os aeroportos e as ruas das grandes cidades. Desse modo, estes espaços retornam para viver intrinsecamente com a questão de construção de identidades do sujeito, por intermédio da imagem das estradas, das cidades metropolitanas e dos *não-lugares*, que corresponde assim, “a um espaço construído que visa certos fins, e a um espaço vivido através das práticas sociais que aí acontecem” (AUGÉ, 2005, p. 6). Sendo assim, nos *não-lugares* de que fala o antropólogo francês, as pessoas se aglomeram e transitam, interagindo com textos e imagens, mas não umas com as outras. Augé se refere, portanto, a questão da individualidade e do isolamento que estes *não-lugares* propiciam, onde se criam “solidão e similitude” (2005, p. 95). Nessa *supermodernidade* (AUGÉ, 2005), chamada por Hall de *alta modernidade e modernidade líquida* por Bauman, os sujeitos estão rodeados por estes espaços, que “criam tensão solitária” (AUGÉ, 2005, p. 87), ao materializarem um território onde vivem em contato com o mundo, mesmo estando sós. Além disso, são espaços aos quais ninguém faz verdadeiramente parte, que são de passagem e efêmeros, assim como as identidades contemporâneas.

Estes aspectos serão discutidos a seguir a partir de dados provenientes de uma pesquisa de mapeamento de romances contemporâneos brasileiros, intitulada *Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas inclusivas?*, em desenvolvimento na Universidade Estadual de Maringá, sob coordenação da Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin. Foram lidos 102 romances publicados nos últimos dez anos, pelas editoras Rocco, Record e Companhia das Letras, totalizando 422 personagens. Também nos servirá de respaldo a extensa pesquisa de Regina Dalcastagnè, *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, que analisou 389 romances, das mesmas editoras, e 1754 personagens, entre os anos 1965 a 1979 e 1990 a 2004.²

2.2.1 O que dizem os números?

² Para uma leitura mais aprofundada, ver *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. DALCASTAGNÈ, Regina, 2012.

A literatura recente, sem dúvida alguma, registra as constantes do mundo globalizado, marcado pelo encurtamento de distâncias, mas também pelas dificuldades e angústias que tal contexto pressupõe. Para discutir de maneira concreta os espaços representados na literatura de autoria feminina brasileira contemporânea, e os deslocamentos empreendido através deles, partimos dos dados obtidos, apresentados nas tabelas a seguir, a partir dos resultados da pesquisa *Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas inclusivas?*.

A **tabela 1** ilustra os números referentes à temática dos romances, pela qual pode-se observar que a temática que envolve deslocamentos espaciais (exílio, imigração, diáspora, viagem) está presente na trajetória de 108 (25,6%) personagens, dentre os 102 romances analisados, juntamente com a temática da *identidade/construção de si* que corresponde a 84 personagens (19,9%) dos 422 personagens (230 femininos e 190 masculinos). Ambos os temas são objetos de análise desta pesquisa e estão imbricados na construção dos romances analisados, pois é observável que quando um personagem se desloca, a viagem propicia, no encontro com o outro e com o diferente, um processo de alteridade que leva à (re)construção de si e/ou remete a buscas identitárias.

Tabela 1: Temática(s) do romance

| | | |
|--|------------|-------|
| amor | 140 | 33,2% |
| sexualidade/desejo | 98 | 23,2% |
| família | 192 | 45,5% |
| amizade | 41 | 9,7% |
| memória | 72 | 17,1% |
| morte/doença | 85 | 20,1% |
| deslocamentos (exílio, imigração, diáspora, viagem) | 108 | 25,6% |
| identidade/construção de si | 84 | 19,9% |
| identidade nacional | 6 | 1,4% |
| questionamentos existenciais | 54 | 12,8% |
| religiosidade/transcendentalismo | 20 | 4,7% |
| questões de gênero | 68 | 16,1% |
| questões étnico-raciais | 29 | 6,9% |
| questões sociais e ideológicas (classes) | 49 | 11,6% |
| questões políticas (ditaduras, democracias, socialismo, capitalismo) | 16 | 3,8% |
| criminalidades/imposturas/violências/subversões sociais | 41 | 9,7% |
| universo virtual | 17 | 4,0% |
| literatura/metarrativas | 71 | 16,8% |
| TOTAL OBS. | 422 | |

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de narrativas.

Observa-se que a temática amorosa está presente em 140 personagens (33,2%). E também há um número pequeno de personagens envolvidos com questões relativas a temática de gênero, 68 (16,1%). Isto corrobora à afirmação de que os romances contemporâneos, além da temática amorosa e da questão de gênero, propõem outras angústias na construção dos personagens, como a questão da identidade, sexualidade, morte, questionamentos existenciais, memória, deslocamento e família. Sendo este último um dos temas mais presentes na construção dos personagens, uma vez que 192 (45,5%) problematizam a questão familiar.

Estes dados apontam os outros horizontes que os romances contemporâneos de autoria feminina têm desvelado, além de que essa heterogeneidade de temas pode ser considerada como um reflexo do contexto espacial onde as personagens das obras se encontram, pois “a ficção brasileira contemporânea está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, há, no máximo, uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente” (COSTA PINTO, 2004, p. 82). Isso corrobora a afirmação de que muitos romances contemporâneos são classificados como típicos da terceira fase da literatura de autoria feminina referida por Showalter, a fase fêmea ou mulher. Porquanto é uma literatura que está voltada para questões de autodescobertas, não mais ou apenas para a questões de gênero unicamente. Trata-se agora dos embates dessa mulher com a possibilidade de representar e de se representar no contexto da realidade contemporânea, das angústias descortinadas por elas mesmas em meio às problemáticas do mundo contemporâneo.

O referencial espacial urbano está presente em 99 dos 102 romances analisados, destes, 20 possuem narrativas que apresentam o espaço rural, como mostra a **tabela 2**. Dos 99, 82 romances têm como cenário o espaço urbano da cidade grande, sendo que somente 25 estão situados em cidades pequenas. Estes romances que encenam suas ações em terra urbana também aparecem na pesquisa *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, coordenada por Dalcastagnè (2010), na qual se vê que o cenário recorrente da narrativa contemporânea é a cidade: no período que compreende 1965 a 1979, 58,8% das narrativas eram situadas em cidade grande, e 45,0% em cidade pequena. Entre 1990 e 2004, o número de romances que tem seus personagens encenando em território urbano sobe para 82,6% e em cidade pequena decai para 37,2%.

Tabela 2: Local da narrativa

| Local da narrativa | Freq. | % | Defina a cidade | Freq. | % |
|---------------------------|--------------|----------|------------------------------|--------------|----------|
| cidade | 99 | 97,1% | grande | 82 | 80,4% |
| meio rural | 20 | 19,6% | pequena | 25 | 24,5% |
| sem indícios | 0 | 0,0% | sem indícios | 9 | 8,8% |
| TOTAL OBS. | 102 | | não é cidade (só meio rural) | 1 | 1,0% |
| | | | TOTAL OBS. | 102 | |

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de narrativas.

Como evidencia Costa Pinto: “a urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível” (2004, p. 83). Isto porque este é um reflexo do cenário contemporâneo brasileiro, em que os indivíduos que antes viviam na zona rural, estão migrando para as grandes cidades. Como compreende Dalcastagnè (2012), e segundo os registros do censo demográfico de 2010, 84,35% dos brasileiros estão vivendo e vivenciando todas as características pungentes desta sociedade que prima o consumismo, as fronteiras cada vez mais transponíveis e diluídas, onde tudo é muito rápido, heterogêneo e fragmentado.

A **tabela 3** evidencia o deslocamento das personagens analisadas no âmbito da cidade. Enquanto que das 422 personagens, 169 (40,1%) são representadas andando muito pelas ruas; destas, 87 são personagens femininas e 80 são masculinas, 137 (32,5%) personagens deslocam-se pouco pelas ruas da cidade, sendo 77 femininas e 60 masculinas. Totalizando, assim, 306 que são representados fora dos espaços antropológicos, e destes, 164 são personagens femininas:

Tabela 3: A personagem anda na rua?

| Sexo da personagem | feminino | masculino | ambíguo | sem indícios | TOTAL |
|----------------------------------|-----------------|------------------|----------------|---------------------|--------------|
| A personagem anda na rua? | | | | | |
| sim, muito | 87 | 80 | 2 | 0 | 169 |
| sim, pouco | 77 | 60 | 0 | 0 | 137 |
| não | 23 | 14 | 0 | 0 | 37 |
| sem indícios | 43 | 36 | 0 | 0 | 79 |
| TOTAL | 230 | 190 | 2 | 0 | 422 |

Das 230 personagens femininas analisadas, 164 se deslocam em maior ou menor grau fora dos espaços antropológicos. Segundo Levy (2003), estes espaços são aqueles os quais os seres humanos produzem, administram e os transformam. São espaços que, segundo o autor,

surgem da interação entre as pessoas. Cada espaço possui um sistema de proximidade, por isso são relativos, pois os diversos objetos que se encontram nele, como um acontecimento social, intelectual, técnico ou histórico, corroboram para a sua transformação ou a criação de novos espaços.

Conforme Augé (2005), os lugares antropológicos são aqueles que necessariamente criam identidades, pois as relações interpessoais se movem em um espaço e tempo definidos, portanto correspondem a uma relação forte entre o social e o espaço. Transformam-se, deste modo, em criadores de identidade ao demarcar uma fronteira entre o *eu* sujeito pertencente a um lugar específico, e o *outro*. Temos como exemplo disso a casa ou a fazenda, locais onde as mulheres pertenciam, confinadas a construírem suas identidades sob a opressão do sistema patriarcalista.

Conforme ocorre a descentralização identitária do sujeito pós-moderno, com as transformações da sociedade contemporânea, com as fronteiras móveis com as quais o sujeito pode transpor espaços antes não imaginados, os espaços antropológicos vão se perdendo ao serem substituídos por outros, como os *não-lugares*. O que remete a questão do *flâneur*, figura que, segundo Baudelaire (2006), desloca-se pela cidade em meio às multidões. Entretanto, não é apenas o deslocamento que caracteriza o *flâneur*, mas o sentimento de estranhamento e solidão diante desse espaço representado pela cidade

O *flâneur* é uma figura curiosa que vaga entre as multidões em meio ao cenário urbano, observando e buscando uma nova percepção da cidade, e conseqüentemente, de si. Baudelaire afirma que a multidão é o que move essa figura, que, em meio a tantos, é sozinho; que perambula em vários lugares, mas ao mesmo tempo não está em nenhum. No entanto, conforme a sociedade se transforma, em tempos contemporâneos em que a pressa, a falta de tempo, e o medo de andar sozinho pelas ruas, caracterizam a vida do homem, também o conceito de *flâneur* ganha novos contornos.

Flâneur não se trata de um conceito fechado, já que gera grandes discussões no seu entorno. Como, por exemplo, a caracterização de como tem se apresentado o *flâneur* contemporâneo. Nas grandes cidades, é a noite e a madrugada que movimentam pessoas que gostam de se perder em meio aos seus deslocamentos pela multidão; nos grandes centros comerciais, como os shoppings, também surgem a figura nova de *flâneur*, aqueles que não vão para consumir, mas para ver, observar a multidão. Além disso existe a figura daquele que perambula pela internet, embora em meio a muitos, a solidão delimita os contornos dessa figura que pode ser chamada de *flâneur*. Isto porque, conforme afirma Almeida (2003), o que importa não é o ponto fixo onde acontecem as coisas, mas o transitar, o deslocar-se através

delas. As reverberações desse contexto resultam em sujeitos deslocados, moventes e contribuem na formação de identidades mutantes e fragmentadas.

Dentre os diversos espaços por onde transitam os personagens da pesquisa, a **tabela 4** aponta para o fato de que muitos deles são considerados como *não-lugares*, espaços de passagem, que, conforme Augé (2005), são propícios aos sentimentos de solidão que acompanham a figura do *flâneur* contemporâneo; como lazer em espaços restritos e públicos. Algumas também transitam por outros países, descortinando suas identidades na relação com o outro, com aquilo que é diferente. Isso é representativo, pois pode-se afirmar que as personagens femininas, relegadas por tanto tempo aos espaços fechados, os espaços antropológicos, agora saem às ruas e buscam descortinar novos horizontes.

Tabela 4: Locais frequentados pela personagem

| | | |
|---|------------|-------|
| estabelecimentos gastronômicos (restaurante, lanchonete, bar, café, padaria etc.) | 166 | 39,3% |
| estabelecimentos educacionais (escola, universidade, biblioteca etc.) | 73 | 17,3% |
| estabelecimentos religiosos (igreja, terreiro, local de culto etc.) | 59 | 14,0% |
| estabelecimentos de embarque/desembarque (rodoviária, aeroporto, rodoferroviária etc.) | 35 | 8,3% |
| estabelecimentos prisionais | 10 | 2,4% |
| estabelecimentos de estética (salão de beleza, spa, academia etc.) | 8 | 1,9% |
| estabelecimentos de serviços públicos (delegacia, corpo de bombeiros etc.) | 26 | 6,2% |
| estabelecimentos de serviços privados (escritório de advocacia, mecânica etc.) | 17 | 4,0% |
| escritório/empresa | 20 | 4,7% |
| banco | 11 | 2,6% |
| shopping center | 7 | 1,7% |
| supermercado/(pequeno) comércio | 81 | 19,2% |
| hospiral/consultório/clínica/asilo | 107 | 25,4% |
| cemitério | 26 | 6,2% |
| lazer em espaço restrito (clube, cinema, teatro, museu, estúdio de balé, boate, ginásio de esportes etc.) | 101 | 23,9% |
| lazer em espaços públicos (praça pública, parque, praia, lago etc.) | 131 | 31,0% |
| residência domiciliar (de parente, de amigo etc.) | 156 | 37,0% |
| hotelaria | 81 | 19,2% |
| outro países | 12 | 2,8% |
| espaços rurais (fazenda, campo, sítio, lavoura, mata, manguezal etc.) | 26 | 6,2% |
| comércio cultural (livraria, sebo, galeria de arte etc.) | 14 | 3,3% |
| feira livre | 3 | 0,7% |
| veículos de locomoção (automóvel, aeronave, embarcação, metrô, trem etc.) | 13 | 3,1% |
| outro local | 25 | 5,9% |
| sem indícios | 48 | 11,4% |
| TOTAL OBS. | 422 | |

Obs.: Eram possíveis respostas múltiplas nesta categoria, razão pela qual a quantidade de citações é superior à de narrativas.

Mesmo que haja esse sujeito que se desloca constantemente e/ou que interage socialmente via internet, fazendo a noção de viagem parecer desnecessária, os personagens dos romances ainda precisam pôr o pé nas fronteiras, ser um viajante e/ou um estrangeiro,

vivenciar o contato com o outro, que pode levá-lo ao processo de alteridade. Estes personagens esperam deparar-se consigo mesmos, no embate com o outro, que é capaz de proporcionar um isolamento em si necessário na busca por compreender suas construções identitárias.

Ocorre, assim, o estranhamento, o choque entre o distante e o próximo, igual e diferente, pois o estranhamento está no viajante em terra estranha (LOPES, 2002). Com essas fronteiras móveis, tem-se a sensação de que a contemporaneidade é uma espécie de caos advindo desse processo de globalização espacial e cultural. Nesse sentido, o espaço passa a ganhar significados diferentes: ele é abstrato, um espaço relacionado ao “encolhimento do planeta”, advindo dessa globalização e encurtamento das distâncias.

Para Augé, tal encurtamento acarreta um grande número de espaços simbólicos e não simbólicos, e levam à produção desses *não-lugares*. Isso se evidencia nas narrativas pós-modernas, nas quais se pode considerar o espaço exterior como matéria de um território onde os indivíduos vivem em contato com o mundo e suas transformações, mesmo que a sensação seja de estar só. Este espaço faz com que a questão identitária também tenha esse teor de mobilidade.

2.2.2 Deslocamentos espaciais e identitários

Desse contexto, emerge a identidade heterogênea, fragmentada, instável, mutante e em trânsito. Isso aparece nas obras contemporâneas nas quais, segundo Lopes (2002), o tempo interior, psicológico, é explorado, assim como o espaço exterior, por meio da viagem, da estrada, das ruas labirínticas das metrópoles. A narração e o deslocamento se configuram como o desejo de querer contar histórias e de fazer sentido em meio à dispersão contemporânea. A linearidade e a noção progressiva da interiorização de desenvolvimento do sujeito não acontecem, pois o desafio decorrente da crise do individualismo e do homem “é articular suas máscaras em constante troca, seu eu mutante, sem se deixar dissolver no puro movimento, na velocidade, no mercado de imagens” (LOPES, 2002, p. 171).

Para o delineamento dessa formação contemporânea, exige-se repensar a espacialidade, partindo da identificação da imagem da cidade moderna como labirinto, espaço de anonimato, tribos, fragmentação e heterogeneidade, onde a solidão impera e possibilita ao sujeito transitar entre espaços de encontros e desencontros, propícios a criar os conceitos de individualidade e solidão: “E é exatamente essa relação entre tipo de espaço/tipo de interação

que torna o *não-lugar* um espaço de solidão, associado à ideia de contratualidade solitária” (AUGÉ, 2005, p. 6), já que as relações de proximidade e distância são revistas: “A fotografia, o cinema, a tv e o computador estabelecem uma indissociabilidade entre imagem e cidade” e “a cada tipo de imagem, nosso olhar muda sobre a cidade, também” (LOPES, 2002, p. 172), sempre possibilitando ao sujeito fazer seu próprio mapa, seu espaço.

É nesse cenário que personagens viajantes, estrangeiros, exilados caminham, pois o termo *viagem* já não carrega o significado de descobrir continentes e povos desconhecidos. Esse é o caso da personagem Berenice, do romance *A tecelã de sonhos* (2008) da escritora Angela Dutra de Menezes, que separa suas identidades em três completamente distintas uma da outra. A protagonista, sentindo a opressão e a infelicidade por viver sobre domínio de uma família burguesa e patriarcalista, decide sair do ambiente familiar a que estava ligada e embarcar em uma viagem a um país que contrariava todos os padrões de vida a que estava acostumada, onde iria cuidar dos dentes “de bocas pobres” (MENEZES, 2008, p.99). Nessa viagem “sozinha, contando com a própria força, Berenice se descobre íntegra. As três Berenices juntas convivendo em harmonia. Sou maravilhosa, concluiu, ao descobrir que nunca mais os seus egos atuariam separados” (p. 118). Deste modo, pode-se ver que o termo viagem aqui representa a experiência fundamental para a autodescoberta e libertação da protagonista pois “a África lhe ensinara: maluco é quem não realiza os próprios desejos” (MENEZES, 2008, p. 120).

Ianni, em sua obra *Enigmas da modernidade* (2003), afirma que a viagem faz parte do homem, está presente seja em forma de metáfora ou como realidade. Todos os povos e formas sociais, tribos, clãs, nações, entre outros, compreendem a viagem em sua história, tanto como descobrir o *outro* quanto a *si* mesmo. O termo possui diversos significados por existirem muitas formas, tanto imaginárias quanto reais, filosóficas, artísticas, científicas, turísticas, entre tantas outras: “símbolo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual”, sendo que “exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 951-2). Tais recorrências podem ser verificadas, por exemplo, nos romances *A chave de casa* (2009), de Tatiane Salem Levy; *Mar Azul* (2012) de Paloma Vidal; *Corpo Estranho* (2006) de Adriana Lunardi e *Judite no país do futuro* (2008), de Adriana Armony.

A viagem pode ser, desta forma, uma paródia ao mito bíblico da busca da terra prometida através da peregrinação: “aquele que volta a face a si mesmo, viaja em ti mesmo

para alcançar o que procura” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 952). Como pode ser observado, a viagem abrange a interioridade do ser, uma vez que é o foco de indivíduos que buscam a experiência do desconhecido, o sentir-se deslocado, o que não pertence, transpor fronteiras para recriá-las e/ou, até mesmo, dissolvê-las. Por intermédio desse encontro com o desconhecido que o viajante pode colocar a si mesmo no cerne de suas buscas e confrontos, pois a viagem,

ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades (...) inventando o outro, recriando o eu. (IANNI, 2003, p. 14)

A viagem possibilita um desvendamento das dimensões recônditas, escondidas dentro do indivíduo, e é através da memória que muitos personagens dos romances contemporâneos são capazes de exteriorizar, *viajar em si mesmos*, na tentativa de recriar e reconstruir suas identidades. É o que se verifica na trajetória da personagem Vanja, no romance *Azul Corvo* (2010), de Adriana Lisboa, que se desloca do Brasil aos Estados Unidos para descobrir sobre seu verdadeiro pai. O desejo da protagonista é de realizar a trajetória dos seus antepassados através da memória a fim de reinterpretá-la e, deste modo, compreender a si mesma: “eu tinha, diz Vanja, mil e duzentas páginas de perguntas sobre minha mãe, sobre ele e minha mãe, sobre meu pai e minha mãe, sobre o Novo México, sobre os esquetes encenados antes que eu nascesse” (LISBOA, 2010, p.77).

O espaço das metrópoles, as grandes cidades, é lugar por excelência do indivíduo pós-moderno, pois aí surge a multidão, forma-se o sujeito solitário, o conceito de solidão e a figura do *flâneur*, para quem “é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (BAUDELAIRE, 2006, p. 857). O *flâneur* é um espírito independente, que caminha no meio da multidão e está sempre em busca de algo, movido por um desejo insaciável de se encontrar:

na medida que se desenvolvem as relações entre os povos, nações, culturas e civilizações, a grande cidade, metrópole, megalópole ou cidade global adquire importância excepcional. Para ela convergem muitas energias da sociedade nacional

e mundial. Nela fermentam, germinam, florescem, realizam-se, questionam-se ou frustram-se muitas das ideias que se produzem na fábrica da sociedade. É na grande cidade que se pode observar como a máquina do mundo fabrica não só problemas e soluções de todos os tipos, mas também doutrinas e teorias as mais diversas: pragmáticas e críticas, utópicas e nostálgicas. (IANNI, 2003, p. 123)

Na metrópole estão inclusos, portanto, a fragmentação, o labirinto e a descontinuidade. Nela esboçam-se a complexa relação do sujeito contemporâneo, de forma transitória, fortuita e fugaz, que levam-no à fragmentação. Dessa forma, o indivíduo já não é apenas incapaz de possuir uma identidade coesa, mas insere-se no fato de esta ser formada pela fragmentação e por uma gama plural de identidades com as quais o indivíduo poderá se reconhecer em determinado contexto. Porquanto esse cenário resulta desse mundo pós-moderno híbrido, não permitindo mais pensar no utópico conceito de indivíduos congêneres, pois é a diversidade, em diferentes aspectos, que constitui as múltiplas identidades do sujeito plural, imerso no fluxo constante que caracteriza esse espaço (LOPES, 2002).

O grande desafio, nessa crise, é encarar o puro movimento e a velocidade da vida contemporânea, tentando articular seu eu híbrido, suas identidades mutantes. Os indivíduos são *estranhos* de diferentes formas e intensidade, o que é denominado por Lopes de *lógica do estranhamento*, em que a pluralidade e multiplicidade pessoais fazem parte da vida do sujeito contemporâneo junto com a subjetividade. Para o autor, “o aprendizado se dá pelo estranhamento que está no sujeito viajante e o lugar para onde ele vai, o estranhamento implica um jogo entre o distante e o próximo, o igual e o diferente, o arcaico e o moderno” (LOPES, 2002, p. 176). Assim sendo, o conceito de *ser estrangeiro* não abrange mais apenas o estar em um lugar espacial desconhecido, mas sim uma condição de o sujeito contemporâneo ser estrangeiro sem sair do lugar, através das redes sociais fugazes, desconstruindo o conceito de fronteiras.

Sendo, portanto, característica do sujeito contemporâneo a questão do permanente movimento pelos espaços metropolitanos que se configuram como os *não-lugares*, onde ele se depara, inevitavelmente, com diversas culturas, diferentes línguas, países e sujeitos que se deslocam constantemente, fazendo com que tudo seja um processo acelerado de adquirir informações e descartá-las diante de outras novas que são ofertadas, criando e recriando alteridades. Pois o sujeito, nesse contexto, encontra-se sempre com o outro exótico, o social, o íntimo e o *outro* dos outros, que é o diferente, “que se define em relação a um conjunto de outros supostamente idênticos”, e a representação do indivíduo “é feita através de uma construção social” (AUGÉ, 2005, p. 24). Desse modo, o olhar que se deve lançar sobre as

idades atuais é por meio da superficialidade que requer esses espaços transmutados, feitos para que o indivíduo não permaneça neles, apenas esteja de passagem.

Essa possibilidade de transpor os limites fronteiriços faz com que o homem saia de sua cômoda casa, de sua cidade e/ou de seu país, e mova-se para diversos outros lugares, fazendo com que haja um embate de seu *eu* e suas identidades com novas culturas e diferentes línguas, outros sujeitos e relações que culminam, nesse indivíduo viajante, nas identidades mutantes, fragmentadas, instáveis, em trânsito, que são condizentes com o tempo pós-moderno efêmero, diverso e heterogêneo. Esse cenário global, onde todas as coisas acontecem rápida e concomitantemente, resulta em um mundo repleto de possibilidades e situações, nas quais o sujeito utilizará identidades diferentes, marcadas pelo hibridismo cultural, renegados a uma profunda solidão. Esta solidão consiste em uma parte essencial do homem pós-moderno, embora as fronteiras se abram, possibilitando uma maior interação entre os sujeitos, a proliferação de informação e da informatização, tendo como consequência as fronteiras móveis e laços frágeis, que engendram no sujeito, cada vez mais, o individualismo e o intimismo. Embora em constante movimento, deslocando-se nas metrópoles e nas fronteiras geográficas e virtuais, o sujeito carrega junto a sua solidão.

Onde se insere o imigrante, também encontramos aqueles que são deslocados, marginalizados, diferentes, estrangeiros, exilados. Estes são representados em obras literárias, levando sempre, junto de sua solidão, questionamentos quanto as suas identidades, “já que o espaço, na sua movência constitutiva (...), faz de todos nós seres em trânsito” (CURY, 2012, p.9). E enquanto sujeitos deslocados e moveis, sempre se tem a necessidade de buscar a memória, individual e coletiva, concebendo-as a partir dos desejos, sonhos, vontades, levando na viagem da vida, um pouco do que o sujeito vive e, ao mesmo tempo, larga para trás vestígios de suas solidões, experiências, memórias. Como ocorre na obra de Luzilá Gonçalves Ferreira, *Voltar a Palermo* (2002), na qual a protagonista volta à cidade e ao país em que esteve anos antes para reencontrar um homem por quem fora apaixonada, mas acaba empreendendo uma viagem através da memória, dos tempos de ditadura militar, em busca de reconstruir a si mesma.

Estes deslocamentos integram a realidade da diáspora, das imigrações, do exílio, que levam às questões de alteridade. Said ressalta que a alteridade configura-se como uma terrível experimentação e faz refletir sobre o exílio, que “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46), já que o sujeito exilado leva seus esforços de vida a buscar sempre respostas e formas de suplantar a dor advinda da solidão. Said afirma ainda que há um

território perigoso do não pertencimento, sujeitos deslocados da fronteira entre os “outros” e o “nós”, fronteiras e barreiras que podem aprisionar. Assim sendo, são exilados não apenas aqueles que ultrapassam as fronteiras, mas dentro do próprio sujeito, coexistem espaços simbólicos e fragmentados por essa mobilidade espacial contemporânea: são exilados em sua solidão e em sua angustiada busca de formação identitária e de se fazer *ser* na proliferação contemporânea: são “bosques chamados solidão” (LISBOA, 2007, p. 52).

A questão dos deslocamentos, imigrações e viagens, relaciona-se com o conceito de fronteiras que, por sua vez, significam algo além da questão geográfica. De acordo com Brah (1996), há uma resignificação das fronteiras metafóricas, que são transpostas pelo sujeito que é pego na fluidez do movimento contemporâneo, acarretando nesses indivíduos o exílio de solidão, levando-os ao desamparo em suas próprias memórias e ao exílio em seus próprios sentimentos e buscas. Desse modo, “embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 46). Além disso, “as realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (Idem).

Partindo destes pressupostos teóricos, analisaremos, nos próximos capítulos, como esses aspectos do cenário contemporâneo como o exílio, a solidão, a proliferação de identidades híbridas e a viagem, com sua extensão ao deslocamento físico e simbólico, tornam-se fundamentais, ao nos debruçarmos em obras contemporâneas, de modo especial, nos romances *Rakushisha* e *Hanói*, com personagens pós-modernos que vivenciam experiências semelhantes de orfandade, desamparo e crise de identidade. São obras que exprimem a experiência de deslocamento espacial e identitário, uma vez que seus protagonistas, fora do lugar de origem, tentam sobreviver e assimilar uma cultura e/ou língua diferentes. Contudo, antes de atermos a esta análise, a seguir, observaremos como as opções estéticas estão presentes nos romances contemporâneos através de ambas às obras de Adriana Lisboa.

2.3 Fronteiras estéticas

Fato é que o gênero romanesco favorece questionamentos e reflexões acerca da trajetória do homem em suas buscas individuais. Pensando em algumas destas questões, buscaremos na obra *A teoria do romance* (2000), escrita pelo crítico húngaro Georg Lukács,

nos anos de 1914-1915, o conceito de *cultura fechada* e *cultura aberta*; Para o autor, a primeira consiste em um mundo homogêneo, fechado, representado pelas epopeias clássicas, o que impossibilita pensar o subjetivismo, visto que a vida do homem era ditada pelos deuses e seus destinos, portanto, eram dados e axiomáticos. Sobreveio, entretanto, uma abertura nessa cultura a partir do momento que o homem passou a se transpor à subjetividade. Sendo assim, os deuses e o fado não mais regiam o mundo ditando o destino dos seus heróis, que passam a questionar suas vidas, pois a subjetividade torna-se parte essencial e os indivíduos estão sujeitos à própria sorte. Essa cultura é denominada de *cultura aberta* pelo autor, e é a partir desse ponto que o narrador começa a se transmutar, emergindo o gênero romance. Com o passar do tempo, o espaço e a vida dos seres subjetivos foram se transformando por diversos fatores, como o capitalismo, o crescimento da burguesia e a globalização, chegando até os dias atuais, em que há uma consciência maior de que a narrativa é não apenas parte de um mundo aberto, mas constitui sua própria subjetividade, que se completa com a do leitor.

Sobrevive do mundo épico, na construção do narrador no romance, a forma narrativa nos romances realistas, que eram pautados em preceitos como o mundo pleno de sentido e coeso, no qual o narrador era absoluto e conhecia tudo dos personagens, direcionando a história. Mas, com a crescente crise do capitalismo e da desestabilização da burguesia, o narrador foi se modificando e adequando-se ao seu tempo. Em face de um mundo em que ocorrem os descentramentos do sujeito supostamente coeso, os valores que estabilizavam a sociedade, como família, gênero e religião, são questionados, levando os indivíduos a romperem com a visão íntegra de sujeito e mundo. Nesse contexto, seria uma pretensão buscar sentido de um mundo completo da narrativa (ADORNO, 2003), pois é notória a impossibilidade de pensar no processo da construção do narrador como arte artesã, mesmo que, a princípio, os narradores dos romances efetuem uma busca por verossimilhança com a realidade, apresentando

seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real. No curso de um desenvolvimento que remonta ao século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo, esse procedimento tornou-se questionável. Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la. (ADORNO, 2003, p.55)

De acordo com Arrigucci (1998) e Benjamin (1987), a arte de narrar está se rarefazendo devido aos sujeitos que antes adquiriam conhecimento e experiência estarem vivendo o momento da individualidade. Segundo Benjamin (1987), por vários indícios, pode-se notar que tal fato acentua-se no século XX, quando a figura do narrador passa a se

distanciar, saindo de cena no começo da era da modernidade. E, de acordo com Arrigucci (1998, p. 30-1), o desaparecimento desse narrador ocorre quando o romance ascende, atendendo a nova classe social burguesa, voltado para as questões individuais, como pode ser observado nos resultados da pesquisa “Escolhas inclusivas?”, que apontam as temáticas relacionadas ao cerne do indivíduo, as buscas, angústias e necessidades próprias e não mais a tradicional narrativa comunitária de sabedoria.

Na **tabela 1**, citada anteriormente, sobre a temática dos romances, observa-se que a questão do amor tem 140 (33,2%) recorrências, a sexualidade 98 (23,2%), a identidade/construção de si 84 (19,9%) e questionamentos existenciais 54 (12,8%). Enquanto que questões mais sociais, como a de gênero, estão presentes em 68 (16,1%) personagens, étnico-raciais em 29 (6,9%), sociais e ideológicas em 49 (11,6%) e questões políticas em 16 (3,8%). O maior número das temáticas como amor, sexualidade e identidade reafirmam, deste modo, que questões individuais e subjetivas estão mais presentes nos romances contemporâneos. Tal individualidade nos leva a pensar no fato de que estas escritoras são em sua maioria burguesas, portanto os temas abordados nos romances correspondem as necessidades da sua classe, que está preocupada com seus próprios interesses e transformando a individualidade e questões concernentes ao próprio ser como objetos de suas angústias.

O narrador, deste modo, sofrendo as diversas mudanças com o tempo, chega à contemporaneidade e se depara com uma grande dificuldade para se narrar, devido a essa subjetividade e questões individuais que problematizam o próprio ser. Como podemos observar nos romances de Luci Collin, por exemplo, em *Com quem se pode jogar* (2011), que conta a vida de um personagem masculino, que, direta e indiretamente, determinou as vidas de algumas mulheres:

De repente tudo é tão extenso e extremo e tão absolutamente irreversível e a gente ficou tão grande e reuniu tantas folhas e conheceu tantos nomes e decorou tantos deles e esqueceu o dobro das coisas e catalogou tantos gesto e pôs à prova as redondilhas e pôs em risco o feriado e preparou a armadilha e feriu e curou e tudo de novo e se impressionou com os silêncios e usou palavras do dicionário e se desencantou com os sentidos e se regozijou com pequenices e se desvencilhou dos falsos ombros e esteve na moda e esteve na lona e pediu asilo e obteve asilo e levou um não e levou um susto e levou um tiro na cara e recebeu uma notícia e recebeu flores e foi mesmo tão súbito? É tudo tão minguido e crescente e tão absolutamente irreversível. A chuva pesada lá fora golpeia o telhado com uma obstinação comovente; e nós, aqui dentro, resguardados, nem ouvimos. (COLLIN, 2011, p.25)

Muitos desses romances contemporâneos priorizam uma narrativa fragmentada, o que é necessária para maior adequação ao mundo fluído, líquido (BAUMAN, 2001), cercado por leitores ávidos por narrativas não delongadas. São romances, como os de Collin, que

tencionam o monólogo interior, o fluxo da consciência; muitas vezes há alternância entre narradores em terceira e primeira pessoa, como ocorre em *Rakushisha*, e narrativas com autor implícito ou de narrador não confiável; ou difícil de classificar.

Este estilo de narrar pode ser observado nos casos específicos dos narradores de Elvira Vigna, que são fora do convencional, intrigantes, desafiadores. Como, por exemplo, em seu romance *Dexei ele lá e vim* (2006), que retrata a vida de Shirley Marlone, uma transexual que irá debater sua solidão angustiante e reflexões existenciais, expondo seus conflitos internos. A narrativa em si é um monólogo interior realizado pela narradora, como pode ser observado no trecho a seguir, no qual também nota-se o uso de parênteses para momentos nos quais a personagem dialoga com seus próprios pensamentos:

Não contei. Não vou contar. Tião nada sabe e ficará sem saber como nasceram, há muitos anos, eu ainda adolescente, a Shirley Marlone [...] E também os seios de silicone que estou pensando em tirar. Afinal, estão tortos. [...] O silêncio com Tião é de quem não sabe. (Ele nunca soube por que não consigo chamar minha mãe de mãe, só de Lili. Nem por que falo da minha irmã como se ela ainda estivesse viva.) E, ele aqui, fecho a porta do banheiro quando, com a pinça, tiro os pêlos duros que ainda nascem (poucos) no meu queixo. (VIGNA, 2006, p. 144)

Nesse contexto, há uma tendência ao “desaparecimento do autor, enquanto autor intruso, narrador que se intromete na história. Ou seja, as histórias tendem progressivamente a se contar a si mesmas; cada vez mais, haveria a eliminação da voz narrativa direta para comunicá-lo ao leitor” (ARRIGUCCI, 1998, p. 16). À vista disso, a narrativa contemporânea não vai ao encontro com a necessidade que havia antes de representar a verdade, mas, de acordo com Arrigucci (1998) é o mundo do *como se*, ou seja, da verossimilhança, mas não da verdade em si, pois é perpassada pelo olhar subjetivo do autor, do próprio livro e do leitor, impossibilitando a questão da busca do realismo.

Nos termos de Adorno, trata-se de um “momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos.” (ADORNO, 2003, p. 58). A solidão que é inerente à fluidez do mundo pós-moderno, as mudanças constantes e as informações que não permanecem, não permitem uma organização coesa e objetiva da narrativa; por isso, torna-se cada vez mais complicado pensar o narrador na contemporaneidade, intercorrendo, então, no que o autor vai chamar de “transcendência estética”, em que reverbera na estrutura narrativa essas fragmentações do mundo.

De acordo com Rosenfeld, uma das principais alterações na narrativa é a questão do *tempo cronológico*, pois no romance moderno o tempo foi esfacelado, “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, os relógios foram destruídos” (1973, p.80). O tempo passado, presente e futuro perdem seus delineadores e transbordam, sendo estes manipulados, tornando-se relativos e subjetivos, pois a visão de mundo é mais profunda do que a esperada pelo senso comum. Assim, segundo o autor, o homem não depende somente do tempo, mas ele próprio é tempo, mas um tempo não cronológico, visto que a mente humana não pensa de forma tão organizada, a consciência é uma totalidade que se faz de presente, passado e futuro, sem contornos entre estes.

O tempo modifica não apenas a estrutura do romance, que não é mais linear, mas também a densidade psicológica das personagens em suas angústias, dando vazão ao fluxo da consciência e ao monólogo interior. Sendo estes dois colocados por Rosenfeld como algumas modificações ligadas a questão da desestruturação do tempo cronológico, em que as linhas da narração se fundem, simultaneamente, ao tempo. O *Monólogo Interior* tem como característica um diálogo da personagem com ela própria, um processo que implica um aprofundamento nos processos mentais que desencadeiam um fluxo de pensamentos, sem deixar de ser lógico e coerente.

Como ocorre no romance de Levy, *A chave de casa* (2009), em que o monólogo e o fluxo estão presente em toda a narrativa, como pode ser observado a seguir. Também, assim como na obra de Vigna, vemos presente o uso de colchetes para representar um corte no monólogo interior da narradora:

Não havia nada de religioso no ritual. Para mim, faltava sempre alguma coisa. Faltava verdade. Tudo não passava de uma grande encenação: éramos judeus um dia por ano. Festejávamos o ano-novo, mas para nós o ano só começava no dia primeiro de janeiro. O ano nunca começou em setembro ou outubro. Então, por que a celebração? Por que esse teatro para nós mesmos? [Não entendo por que dizer que não havia verdade. Deus não estava na mesa, concordo, foi a nossa escolha. Não era a religião o que nos importava, mas a tradição. Não queríamos simplesmente jogar na lata de lixo aquilo que nossos antepassados se esforçaram para guardar. O importante era manter a simbologia. Eu queria transmitir um pouquinho do que aprendi para os que vieram depois. (LEVY, 2009, p. 130)]

No fluxo da consciência os pensamentos são desencadeados e a personagem deixa fluir livre a sua subjetividade, misturam-se pensamentos, ideias, memórias, desejos, angústias, entre outros, da interioridade humana. É, nesse sentido, desarticulado, desvanecendo a sequência lógica das manifestações mentais, que o narrador é levado a perder o controle sobre a consciência do personagem. Deste modo, o fluxo da consciência aproxima o leitor da

interioridade da personagem, onde há pensamentos conscientes, subconscientes e inconscientes, fragmentando a narrativa. Assim, se há grande presença destes dois, as personagens planas, de contornos nítidos e coerentes, que são característicos do romance tradicional, começam a se desfazer, dando lugar para personagens complexos, difíceis de definir ou de analisar.

Isto ocorre porque o romance passa por uma época em que os valores sociais estão mudando para uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, portanto a sua estrutura exige uma adaptação que seja capaz de abarcar tais mudanças, incorporando a fluidez do mundo e a sua insegurança é transposta para a estrutura da própria obra.

Com a transformação do narrar, levando em consideração a subjetividade dos indivíduos, a fragmentação do sujeito e os contornos borrados do tempo, se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática) a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. É observável que as narrativas contemporâneas contam mais com a atuação do leitor no interpretar/compreender a obra. Com efeito, o leitor passa a participar da experiência das personagens, de suas buscas, angústias, desejos, do que necessariamente um narrador que organiza a narrativa.

Entretanto, ao dizer *desaparecimento do autor intruso*, ou seja, aquele narrador tradicional que conhece tudo na narrativa, portanto onisciente, observa-se que a problemática da narrativa é muito mais densa do que simplesmente afirmar esse desaparecimento. A questão está em qual ângulo se pretende narrar, qual ponto de vista, ou foco, irá tecer a narrativa: “assim vemos três situações básicas de como contar: a narrativa autoral ou a narrativa de personagem, ou então se elimina tudo e se deixa a história falar por si mesma” (ARRIGUCCI, 1998, p. 19). A escolha do foco narrativo não é sem intenção, pois ao se escolher este ou aquele foco, estará dando espaço e privilegiando este ou aquele discurso.

Ao escolher uma narrativa com um narrador-protagonista, por exemplo, tem-se toda a ação, da qual é parte essencial, sendo passada pelo seu olhar. Ou a escolha por um narrador-testemunha, que também pode manipular os acontecimentos, mas que não é o centro das ações e está contando o que testemunhou. Até mesmo optando por um narrador tradicional, que conhece a narrativa e pode, ou não, se intrometer conduzindo-a para o leitor. Mas tem-se, ainda, um quarto estilo que é desconstrução do narrador tradicional. Nessas narrativas, o fluxo da consciência e o monólogo interior vão tecendo os acontecimentos e nas quais o narrador vai perdendo sua onisciência.

No romance *Rakushisha*, publicado em 2007, que integra o corpus dessa pesquisa, a estrutura do foco narrativo é cambiante, oscilando entre um narrador homodiegético e outro heterodiegético. Essa obra conta a história de Celina, personagem emblemática do cenário contemporâneo, que conhece Haruki em uma estação do metrô ao questioná-lo sobre o livro, *Diário de Saga* escrito pelo poeta japonês *Matsuo Bashô* no século XVII, que ele lia. Juntos vão a um café e, ao final da noite, ela é convidada por ele a ir ao Japão, terra do autor do diário que ele iria ilustrar. Sem saber o porquê, Celina aceita o convite impensado e passa a se questionar em busca de uma resposta que se configure como motivo para atravessar o mundo com um estranho, em um país tão diferente do seu.

A narrativa móvel, tanto em questão do foco narrativo oscilante, quanto nos deslocamentos dos personagens no romance, é conduzida e inspirada no poeta Bashô, demonstrando a dificuldade dos protagonistas de fixarem-se em um lugar, imersos no movimento que se torna parte da vida da cidade pós-moderna. Aos poucos, são desveladas as sutilezas da relação de (des)encontro entre Haruki e Celina, sublinhando as dores de cada personagem, suas buscas e descobertas.

Contextualizado na pós-modernidade, em que os sujeitos, como dissemos, estão imersos em um momento em que tudo é frágil e transitório, como a temática do deslocamento, exílio, viagem, também estas questões reverberam na estrutura móvel do romance, no qual a trama se desenvolve pelo olhar cambiante que mescla um narrador onisciente com uma narrativa em forma de diário, escrita por Celina, tecendo uma história suave e cheia de sentimento, semelhante ao processo de escrita dos haicais do poeta japonês, considerado um dos mestres do haikai tradicional, que escrevia enquanto viajava, caracterizando-se, assim, como um poeta itinerante.

Esta fragmentação estrutural põe em evidência todas as questões que influenciam nas construções identitárias das personagens, desvelando as discontinuidades da vida de Celina e Haruki. Devido a essa mobilidade narrativa, que leva não apenas os personagens a se movimentarem constantemente fora dos espaços antropológicos, mas também sua estrutura que se constrói de forma fragmentada, e o tempo que se desloca entre o presente e o passado, por meio das memórias. Ocorre, por conseguinte, um deslocamento no próprio estilo de narrar, o foco entre um narrador onisciente e outro protagonista, misturando-se com o fluxo da consciência e o monólogo interior.

Por sua vez, a segunda obra em análise, *Hanói*, recorre a um narrador em terceira pessoa, que embora não domine nem seus personagens nem a história, cumpre o papel de permear, na sutileza da narrativa, as angústias dos personagens diante da morte. David não é

apenas um personagem contemplativo, mas age através de atitudes simples como dar um aquário e um peixe ao vizinho, tentando desapegar-se das coisas materiais que o cercavam e constituíam sua vida anterior e encontrar sentido à nova realidade que se apresenta; um novo caminho que trilha na morte, que vem acompanhada de contemplação de si mesmo e questionamento do mundo.

Conforme expresso anteriormente, o narrador onisciente organiza a narrativa, mas não a domina. Isto porque o tema do romance, a iminência da morte, possibilita uma reflexão profunda sobre a fragilidade do ser humano e de sua efemeridade, levando a uma leveza sutil na narrativa ao abordar os enfrentamentos do protagonista diante da sua existência e toda sua fragilidade. Esta incapacidade do narrador de tomar as rédeas da narrativa exemplifica a impossibilidade de ação do homem diante de sua frágil existência no mundo, como será analisado a seguir.

2.3.1 As fragmentações dos sujeitos refletidas na estrutura dos romances *Rakushisha* e *Hanói*

A característica que marca o romance *Rakushisha* é a sua estrutura cambiante entre um narrador em terceira pessoa, onisciente, e um em primeira pessoa, protagonista, constituindo um diário escrito por Celina, que conhece Haruki no metrô, um *não-lugar* nos termos de Augé (2005); e aceita viajar com ele ao Japão, onde estará em constante deslocamento pelas ruas de Kyoto. Enquanto isso, *Hanói* apresenta dois personagens, David e Alex, que se conhecem também em um *não-lugar*, um mercadinho asiático, e cujas identidades tanto pessoais quanto culturais são fragmentadas devido ao fato de ambos serem filhos de imigrantes, David filho de um brasileiro imigrante ilegal com uma mexicana e Alex, filha de uma vietnamita com um americano.

É possível elencar algumas problemáticas ao atentar para a questão do narrador em *Rakushisha*, em razão de ser perceptível que, durante a narrativa, alguns pontos das trajetórias dos personagens são contados pelo viés de ambos narradores. Em outros momentos, porém, a voz do narrador onisciente se mistura com a voz do protagonista, instaurando o chamado discurso indireto livre. Em *Hanói* também há o uso do discurso indireto livre, que conta com apenas um narrador em terceira pessoa e não há marcas linguísticas ou estruturais marcando o início ou término das falas, pensamentos, fluxos de consciência ou monólogos.

O grande marco, e construído magistralmente por Adriana Lisboa, é a linguagem do romance e como o narrador constrói o perfil psicológico de David diante de sua morte próxima, que corrobora a delicadeza e sutilidade com que trata um tema tão delicado para o

ser humano. Comparado a fragmentariedade de *Rakushisha*, o romance *Hanói* possui uma estrutura mais fixa, necessária para representar a iminência da morte da maneira que Adriana Lisboa propõe.

É pelo olhar de ambos os narradores, em terceira pessoa onisciente e em primeira pessoa, que o encontro entre Celina e Haruki é contado em *Rakushisha*. A escolha dessa dupla instância narrativa traz um estatuto ambíguo para a obra, ou seja, é uma ambiguidade advinda desse “eu protagonista” que é uma “espécie de testemunha de si mesmo que, a todo momento, pode estar falseando o que narra” (ARRIGUCCI, 1998, p. 18), daí a confiabilidade da narrativa ser questionável. Também o narrador onisciente faz questão de narrar o mesmo acontecimento tanto pelo viés de Celina quanto de Haruki, buscando construir a história por dois ângulos, levando a esse deslocamento constante de foco:

Naquela tarde, em pé, meio apertado no meio dos outros passageiros, tirou o livro que havia dado início a tudo. (...) Houve uma rápida parada na estação Flamengo. Até Haruki descer na estação Botafogo e ouvir uma voz ao seu lado (...) desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês? (LISBOA, 2007, p. 24-25)

Um homem de traços orientais lia o livro, em pé, no metrô. Celina abaixou os olhos para os próprios pés. (...) Veio a curiosidade quase irresistível de saber o que era, de quem era, do que tratava. (...) Celina se endireitou e avançou um pouco. Ao saírem, ainda na plataforma, ela juntou os passos aos dele: desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês? (LISBOA, 2007, p. 31-32)

Além de mostrar pelas duas perspectivas, o mesmo fato é contado diversas vezes no romance: “Um dia, no metrô do Rio de Janeiro, uma mulher lhe perguntou, quando Haruki desceu na estação Botafogo: desculpa, mas é que eu fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês?” (LISBOA, 2007, p. 97). Em um olhar superficial, poder-se-ia parar a classificação dos narradores nessas categorias: onisciente e protagonista. Entretanto, a estrutura pelo qual são construídos esses narradores transmitem, para o romance, características do mundo fluído representado na obra.

Tais são influências do contexto histórico-social pós-moderno que é constituído, massivamente, por uma sociedade do consumo, portanto, capitalista; e, como consequência, rodeia-se de informações e tecnologias que se inovam a cada dia, impelindo os sujeitos a consumirem mais rapidamente os produtos. O que remete ao que Fernandes (2009, p. 306) declara como “fascínio pelo imediatismo”, a necessidade do sujeito de consumir algo que rapidamente será substituído por outro. É isso que, por fim, leva à questão das imagens, visto que, devido à rapidez das coisas, o consumo textual é mais limitado, vive-se um tempo imagético, com o domínio das mídias televisivas. Todos esses pontos irão repercutir nas

próprias relações sociais (BAUMAN, 2004), em tempos que os indivíduos vivem no mundo digital, com as redes sociais, afastando cada vez mais do real e dificultando as construções de laços afetivos duradouros.

Desse contexto social e econômico, o romance começa a se transformar para atender as novas necessidades e aos novos leitores. Pois por entremear o momento pós-moderno, o romance acaba, por conseguinte, transformando-se para se adequar às novas exigências que vão surgindo de acordo com a evolução da sociedade. E que, segundo Adorno (2003, p. 63) e Bakhtin (2010, p. 399), é uma demanda pertinente ao romance, pois ele é inacabado, acumula outros gêneros e características, se adaptando e transformando conforme o homem, a sociedade e o mundo se transformam.

E a maneira tradicional de narrar, discutida anteriormente, que se torna, cada vez mais, uma impossibilidade, passa a dar espaço a novas experimentações tanto estruturais, estéticas quanto em relação à linguagem. Há um entremear de vozes narrativas no romance, que se intercalam os “eu, nós, ele, ela”, como se observará nos romances em análise, dificultando estabelecer uma categoria de narrador exata. Além disso, não há cronologia temporal, e sim tonalidade rítmica rápida e fluída, nas quais são inseridas imagens, trechos de outros livros, poemas, letras em itálico, maiúsculas, frases curtas, como parágrafos curtos, que caracterizam a fugacidade do tempo pós-moderno (FERNANDES, 2009).

Vê-se, conseqüentemente, que uma narrativa pós-moderna transfigura o romance tradicional, e tem, em primeira instância, o anseio pela experimentação. E além de apresentar narrativas com mescla de vozes, exige que o leitor participe mais na construção do texto. Isso pode ser observado na estrutura do romance *Rakushisha*, no qual as personagens e suas histórias carregam as características citadas em seu bojo, como, primeiramente, a inserção de trechos de outras obras no romance. A tônica da narrativa é permeada pelos haicais de Matsuo Bashô, poeta que, segundo Sousa (2007), é considerado um dos mestres do haikai, tendo como princípios filósofos a arte da vida como um trilhar de caminhos, um modo de viver no mundo.

Bashô publicou sob o pseudônimo de Sôbô e Tôsei, apareceu em diversas antologias japonesas entre 1662-1672. Lançou o livro *The Seashell Game*, em que compila haicais. Adota o nome de Matsuo Bashô, após receber de seu discípulo uma bananeira, que planta perto da cabana humilde onde ele morava, e começa a fazer viagens, tornando-se, assim, um poeta itinerante. Algumas de suas obras são: *The records of a Wather-Exposed Sleten (1684)* e *Sendas de Oku (1689)*. Segundo Sousa (2007), por nascer em uma cultura que intentava o sentido da vida e das coisas no silêncio e também no vazio, Bashô “samurai e monge zen,

colocou em prática no *haikai* tudo aquilo que aprendeu e alimentou a sua alma durante a vida. Tornou-se o maior poeta de *haikai* do Japão, transformando essa forma poética em um caminho (*DO*), uma via de acesso a uma experiência” (2007, p.33). Em 1691, ele escreve seus *Diário de Saga*, um dos cinco diários de viagem escrito pelo poeta, hospedado nos arredores de Kyoto, em um local chamado Rakushisha, a Cabana dos Caquis Caídos, que pertencia a Kyorai, o discípulo de Bashô:

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, 2007, p. 35)

Haruki foi convidado para ilustrar o Diário de Bashô, que receberia a primeira tradução brasileira. Desta forma, é uma dos níveis narrativos do romance em que reverberam a fluidez e o deslocamento. Assim, o fluxo da narrativa, além de fragmentado na questão do narrador e tempo, o é pelas inserções dos haicais, que sempre entrecortam o desenvolvimento do romance. Bashô não só impulsiona a narrativa, as ações e as reflexões das personagens, como também pode ser visto como personagem do romance, porquanto há capítulos nomeados como “Bashô” (p. 83); “Yukiko e Bashô” (p.137); “Haruki e Bashô” (p. 179); e o último capítulo que se fecha com “Bashô” (p. 189). Embora não haja uma personificação do poeta, as suas poesias são as que dão mobilidade às trajetórias das personagens, como observado no seguinte trecho:

Haruki me disse que conhece a tradutora deste diário de Bashô. Me disse isso com a voz de viés. Com a voz desencontrada das palavras.

Dever ser a mulher que ele ama.

E SE Yukiko for a mulher que Haruki ama,

\zAE SE Yukiko tivesse vindo ao Japão com Haruki.

Yukiko Sakade – não eu. Não Celina.

E SE a viagem fosse outra viagem.

23° DIA

QUANDO BATO AS MÃOS

O ECO RESPONDE, AO RAIAR DO DIA

LUA DE VERÃO. (LISBOA, 2007, p. 125, grifos da autora)

Percebe-se, assim, junto com a inserção dos haicais, algumas outras características como as letras maiúsculas e as frases curtas, com parágrafos curtos e capítulos também, reiterando a fluidez da narrativa e a mobilidade da leitura, configurando a narrativa em suas estruturas contemporâneas em que se abrem as já ditas experimentações. Além disso, o

próprio diário de Celina mistura-se com o de Bashô, como se observa no seguinte trecho: “Que nenhum japonês me visse fazendo aquilo. A moça ocidental desajeitada e desastrada. 22º DIA Chuva pela manhã. Nenhuma visita, e em minha solidão eu me divirto escrevendo a esmo” (LISBOA, 2007, p. 104, grifo nosso).

O teor de mobilidade se apresenta no próprios trechos do Diário do poeta, em que Bashô relata os deslocamentos através do espaço: “Bonchô chega de Kyoto. Kyoria retorna a Kyoto” (p. 48), “A monja Ukô chega para ver o festival do norte de Saga, Kyorai vem de Kyoto [...]” (p. 55), “Quando a noite se aproxima, Kyorai volta para Kyoto” (p. 62), “Senna retorna a Ôtsu. Fumikuni e Jôsô vêm nos visitar” (p. 101), “Otokuni vem me ver e fala de Musashi-no-kuni em Edo” (p. 103).

Os fatos, então, são narrados em um fluxo descontínuo, com idas e vindas no tempo, a partir da memória de Celina, que conta, por intermédio de seu diário, os acontecimentos e suas angústias diante do fato de estar em um país diferente. Incapaz de se comunicar por não falar japonês, sua situação de isolamento acarreta a solidão e, concomitantemente, o encontro com a memória de fatos que antes tentava ocultar dos pensamentos: “o cão que há muito já se tornou um punhado de ossos delicados e uma leve memória, uma memória vagando sozinha pela superfície do mundo, fantasma do impulso, eco daquele jeito que era seu jeito de existir: mordendo” (LISBOA, 2007, p. 139). Assim, a memória dos personagens, e seu fluxo desconexo de tempo, faz com que a narrativa transite entre o tempo presente e passado, além de retornar diversas vezes a um mesmo acontecimento.

Em *Hanói*, também contextualizado na pós-modernidade, na agitada Chicago, apresenta seus personagens em constante movimento pelos *não-lugares*. Há uma alternância de perspectivas narrativas entre David e Alex, que carregando o peso de angústias distintas, ele com sua morte próxima, ela com o filho, trabalho, estudo e as memórias da guerra vietnamita lembrada pela família, vão, em um ponto da narrativa, somar suas angústias. O narrador onisciente focaliza um personagem e logo depois, durante aquele mesmo momento, o outro, o que permite ao/a leitor/a conhecer concomitantemente ambos, como se um completasse a narrativa do outro, e também acrescentando ao romance a imagem de presentificação da narrativa, como se assistisse as ações ocorrendo em seu exato momento:

Alguém tinha contado a David a história do sujeito diagnosticado com uma doença grave a quem o médico só havia dado um ano de vida (LISBOA, 2013, p. 9)

(...)

Naquele mesmo dia, algumas horas mais tarde, o dono de um pequeno mercado asiático em Little Vietnam foi chamar a atenção da garota que atendia no caixa (Idem, p. 13)

Em uma obra, cujo tema é a morte, poderia o narrador valer-se de um tom mais mórbido, ou um narrador protagonista adotar um tom sentimental ou fatalista. A escolha desse narrador em terceira pessoa, cujo foco narrativo transita entre David e Alex, aproximando ou afastando quando necessário os pensamentos dos personagens, que relembram o passado, funciona muito bem no sentido de construir o drama e a angústia existencial do protagonista David diante da morte:

não arrancou as roupas e saiu gritando pelas ruas, parte de um grupo de pessoas às quais finalmente se permitia certa falta de juízo. Não agarrou a bunda da enfermeira que fazia o possível para fingir que não era bonita atrás de um jaleco estampado com Plutos. Não subiu no telhado da clínica. Só o que fez foi procurar um café ali perto, surpreso com o modo como tudo continua idêntico. O céu não tinha ficado cor de abóbora nem o chão tremia nem godzillas pisoteavam os carros. (LISBOA, 2013, p.11)

Ao estabelecer um narrador onisciente, o tom necessário para descrever e mostrar os sentimentos dos protagonistas consegue abranger a vontade do personagem de não recair no desespero, sentimento comum de um indivíduo que descobre seu pouco tempo de vida. Apropria-se, por conseguinte, de um sentimento consciente de que deveria aceitar e aprender a lidar com sua nova realidade:

David estava bem informado. Tinha, inclusive, lido sobre as tais fases clássicas pelas quais o doente terminal passa. A última dessas fases era a aceitação, então por que não começar por ela, e evitar todo o transtorno das outras quatro? Nada de negação ou raiva, nada de tentar barganhar um pouco mais de tempo – principalmente nada de depressão. (LISBOA, 2013, p. 124)

Essa construção psicológica do personagem é importante para o tom de sutil delicadeza que o narrador utiliza para narrar. Porquanto, ao buscar não ter recaídas depressivas diante de sua efemeridade, que é consciente por parte de David, consegue abordar o tema da iminência da morte com propriedade e desenvolver-se de forma a mostrar o aprendizado do protagonista sobre sua vida. Tal construção também foi essencial para que conseguisse esse olhar diferente sobre a situação, um pouco mais objetivo. Além disso, o narrador em *Hanói* não é confiável, pois utilizando-se de dúvidas referentes aos personagens, demonstra não conhecer totalmente os pensamentos e desejos destes:

O que Huang não entendia era que David tinha começado a pensar em Hanói como uma espécie de cemitério de elefantes. E para o cemitério os elefantes vão sozinhos. As pessoas vão sozinhas para a sua própria morte. Ninguém morre acompanhado. Ou não era nada disso? Será que ele tinha certeza? Mas, do contrário, o que era Hanói, então? (p. 193-4)

Embora seja um narrador em terceira pessoa, observa-se que este perde seus limites entre narrativa e personagem, dificultando, em diversos momentos, analisar se é narrador ou personagem, devido ao monólogo interior a que se abre constantemente:

Coisas ruins iam acontecer, e ela não ia querer estar por perto, David tinha dito. Mas ela queria estar por perto. Querer não era um verbo sinônimo de pensei bem, refleti, pesei os prós e os contras e concluí que. Era um verbo físico, não mental. Era um verbo que se conjugava com o estômago, com os músculos, com o frio das mãos (...)
 Faça o possível. Poderia ser título de um livro de autoajuda.
 Talvez fosse. Faça o possível e pronto. Se tudo era basicamente isso, fazer o possível enquanto possível, não? (LISBOA, 2013, p.186)

O enredo, mais homogêneo que *Rakushisha*, conduz com espontaneidade os sentimentos, emoções e pensamentos dos protagonistas, descartando o supérfluo, como as coisas matérias das quais David vai se despojando ao longo da narrativa, e desvela a trajetória dos protagonistas, em meio a suas angústias existenciais, a encarar e aprender sobre sua existência. A estrutura e o tempo são mais lineares, pois o romance tem início com David descobrindo sobre sua doença, um desenvolvimento que consiste na aprendizagem diante da morte, e um fim já esperado que é a morte do protagonista.

Entretanto, o narrador mostra que os personagens, atingidos por alguma sutileza e deslocamento do dia a dia, são tocados por memórias do passado que vão reconstruindo suas raízes genealógicas, suas angústias e suas buscas identitárias: “o avô americano de Alex se chamava Derrick. Sargento Derrick. Essa era toda a informação que tinha dele, além do fato de ser bonito” (LISBOA, 2013, p. 80). Além disso, mesmo com a fatalidade da morte de David, o romance tem um final em aberto, com Alex, Max e Bruno em *Hanói*, para onde Alex vai, em uma tentativa de se despedir de David e onde os três “sairiam para conhecer Hanói” (Idem, p. 238).

Os romances *Rakushisha e Hanói*, portanto, são emblemáticos do contexto pós-moderno, no qual as impossibilidades e possibilidades narrativas, que Adorno e Arrigucci discutem em suas obras, aparecem. Embora o narrar seja inerente ao gênero romance, as transformações de acordo ao seu tempo são latentes, descortinando as diversas trajetórias e possibilidade do homem pós-moderno. Assim, a impossibilidade de representar um realismo, ou narrar próximo da verdade, caracterizam a narrativa contemporânea, fazendo com que haja uma perquisição pelo que Arrigucci (1998, p. 30) irá chamar de *realismo de essência*, algo que transcende a realidade reificada, “defrontando-se então com o paradoxo de ter que narrar, porque a forma do romance exige a narração, numa época em que isto se apresenta como uma impossibilidade”.

Com efeito, carrega-se para a estrutura narrativa do romance as características pungentes do mundo contemporâneo, refletindo a fluidez da narrativa, dos sujeitos e das relações, atrelados ao isolamento da solidão que marca a sociedade pós-moderna, que se fragmenta em experimentações e possibilidades, que vão além de se poder estabelecer uma classificação pertinente, exata e objetiva sobre narrador ou a narrativa.

RAKUSHISHA: A VIAGEM E OUTRAS VIAGENS

Todas as características apresentadas situam as obras de Adriana Lisboa em uma vertente pós-moderna da literatura de autoria feminina, na qual as questões relacionadas à opressão de gênero deixam de ser centrais, cedendo lugar a questões existenciais,

concernentes às relações com o mundo circundante. Na classificação de Showalter/Xavier (1998), tanto *Rakushisha* quanto *Hanói* fazem parte da fase *fêmea* da literatura de autoria feminina brasileira, em que temas mais abrangentes em torno do indivíduo contemporâneo são representados, como o espaço exterior que se relaciona intrinsecamente com a questão de construção de identidade do sujeito, por intermédio da imagem da viagem.

Tais espaços são expostos em *Rakushisha*, representados, entre outros, pelo metrô, o mercado, a praça, o avião, a loja de conveniência, bibliotecas, livrarias, papelarias, os ônibus, as ruas da cidade por onde Celina perambula no começo do romance: “Aquele sinal com a faixa de pedestre e o homem esperando para atravessar com um guarda-chuva” (LISBOA, 2007, p. 11). São espaços em que a solidão é recorrente, como expressa a seguinte passagem: “Tirando os dois, estou sozinha na rua. Ainda mais por causa da chuva. Passam carros eventuais e passa o ônibus número vinte. Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia.” (LISBOA, 2007, p. 14).

Sem perspectivas nem anseios iniciais e apenas por um impulso de ambas as partes, Celina é convidada por Haruki, um rapaz que conhece no metrô, para ir ao Japão: “no rápido trajeto até a estação Botafogo ele fez o que sempre fazia. Tirou da mochila um livro” e envolto pela multidão, até descer na sua estação, ouviu “uma voz ao seu lado, uma voz de mulher (...) mas é que fiquei tão curiosa. Isso aí que você lia é japonês ou chinês?” (LISBOA, 2007, p. 24-5). Em meio a toda dispersão da vida urbana contemporânea, Haruki e Celina dão, assim, início a conversa e saem de um *não-lugar*, o metrô, e vão a outro: “Já tinham um histórico de paisagens: metrô, calçada e rua já sem chuva, livraria onde entraram para tomar café. A essa altura sabiam um do outro, entre outras coisas: que Celina tomava café sem açúcar, que Haruki colocava duas colheres rasas” (LISBOA, 2007, p. 28), confirmando o contexto de deslocamento que se instaura na tessitura da obra, evidenciando e conduzindo os protagonistas em suas solidões.

A viagem, como afirma Ianni (2003), é a grande metáfora para todas estas questões de mobilidade da sociedade, pois é por meio dela que o sujeito busca (re)descobrir a si mesmo e ao *outro*: “É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo que se sabe e o que não se sabe.” (IANNI, 2003, p. 13). Sendo curta, longa ou interminável, ela sempre tem a capacidade de incitar no indivíduo o desejo de experimentar a novidade, novas formas de “ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar”, além de poder ser futura, presente e, até mesmo, uma viagem através do passado, conforme poderá ser observado na análise a seguir.

3.1 Os haicais de Bashô: um caminho possível

Logo no início do romance, nas primeiras linhas, o processo do deslocar que marca a obra é evidenciado e exposto: “Para andar, basta colocar um pé depois do outro. Um pé depois do outro. Não é complicado. Não é difícil” (LISBOA, 2007, p.11). A narrativa é tecida em movimento: ambos, Haruki e Celina, estão sempre transitando por lugares diferentes que os levam aos embates culturais e identitários: “Fazia algum tempo que todas as vozes humanas já tinham se calado dentro dos seus pensamentos. O mundo já não falava um idioma específico. Todas as coisas eram muito longe dali” (LISBOA, 2007, p. 54).

As conjunturas das metrópoles contemporâneas soam como espaço de solidão e anonimato, fragmentação e heterogeneidade, com os quais o sujeito contemporâneo tem de lidar. Tais espaços perpassam as trajetórias dos protagonistas do romance que, influenciados por eles, durante os deslocamentos, são levados à individualidade e concomitantemente à solidão. Tais trajetórias são permeadas por encontros e desencontros, configurando a fluidez da modernidade (BAUMAN, 2001): “Não havia o que temer em Kyoto, na solidão que tinha em Kyoto, aquela afável solidão acompanhada. Caminhava pelas ruas de pedra: Ninenzaka e Sannenzaka” (LISBOA, 2007, p.57). E tais movimentos dentro desses espaços possibilitam que tanto Haruki quanto Celina, exilem-se em si mesmos, buscando o espaço necessário para se construírem sujeitos.

As inquietudes que assolam os personagens, por deixarem o país de origem, seu local de origem, transfiguram-se na busca do desejo em explorar o desconhecido, de enfrentar problemas pessoais e em uma angustiante busca por respostas para perguntas que levam o sujeito a pensar em sua existência no mundo, refletindo nas identidades fragmentadas e híbridas os (des)encontros e (re)construções de si. *Rakushisha*, além de transbordar essas tensões pós-modernas, também é uma narrativa que prioriza a questão da interioridade dos personagens, além de suas solidões, da viagem interior pelas suas memórias que cada um faz, frente aos impasses impostos pela vida, como Haruki, diante do encontro com sua cultura ancestral: “Não era atordoamento e não era deslumbramento. Haruki na verdade nem estava em busca da palavra que completaria o sentido daquele início de noite em Tóquio” (LISBOA, 2007, p. 98).

Junto a essa narrativa que se desloca constantemente, vê-se que há um diálogo com a trajetória do poeta viajante japonês Matsuo Bashô (1644-1694), que é o grande mestre do haikai tradicional. Os haicais vão matizar a sutil leveza e fluidez na narrativa de *Rakushisha*, guiando os personagens em seus deslocamentos, através dos trechos do diário do poeta, ao

quais os protagonistas recorrem no decorrer da narrativa. Sendo eles estrangeiros, que buscam algo em uma terra estranha, partem da curiosidade pelos poemas de Bashô, no entanto, ao mergulharem neles, deixam evidente o/a leitor/a que se trata de uma busca por entendimento acerca de suas próprias identidades e descontinuidades:

Ir deixando que a terra de Bashô fosse entrando nele pelos cinco sentidos, se aninhe nos pulmões, ficasse impressa em suas digitais, ondulasse em chá verde sobre a língua, (...) tocasse em seus tímpanos um grande sino de templo zen, mesmo que embaraçado em timbres distintos e profusos de telefones celulares. Deixar sobretudo que a terra de Bashô se estampasse nos olhos e na memória de seus olhos, ainda que em meio a toda a poluição visual que atraía críticas ao Japão dos seus dias. (LISBOA, 2007, p. 76-7)

Há aqui a aceitação consciente dos personagens em fazer o caminho de Bashô, observar sua jornada, tomando-a como referência inspiradora para as próprias trajetórias que acontecem no decorrer da obra. A filosofia do poeta é compreendida pelos personagens, que também tomam a viagem como instrumento de (auto)descobertas, a vida como um caminho a ser trilhado e descortinado. A cadência da narrativa é construída de forma a demonstrar o desejo dos personagens em confrontar seus anseios por meio do encontro do sujeito com o poético. Entretanto, as palavras não conseguem alcançar todo o sentimento da interioridade dos mesmos; por conseguinte, a poesia possibilita que aconteça uma movimentação no sujeito, permeando, assim, a narrativa de imagens e de silêncios.

Partindo de tais pressupostos, configurar-se pode a afirmação de que “o silêncio não fala, ele significa”, como podemos, então, “compreender o silêncio?” (ORLANDI, 1997, p.45). Segundo Orlandi, deve-se ter consciência de que o silêncio existe e é necessário para a significação, sem ele não há o som; entre as palavras há silêncio; há silêncio no discurso, na imagem, no grito, na linguagem, dado que o silêncio mantém-se silêncio, sem precisar referir-se ao dito, ele próprio significa. Através do silêncio, pode-se ter uma quantidade enorme de sentidos, pois este atravessa os sujeitos. Assim, versa a questão da solidão do sujeito que se depara com os sentidos, e é por intermédio deles que pode ser observado os diálogos entre interlocutores, cujas falas são perpassadas “pela desorganização do silêncio”, desta forma o mesmo é incapaz de interpretação, mas pode ser compreendido (ORLANDI, 1997, p.46). É pensar o silêncio sem conferir-lhe um sentido metafórico, ou seja, não é traduzir o silêncio em palavras, mas entender o processo em que esse silêncio significa, procurando entender como ele acontece na obra de Adriana Lisboa.

No romance, o silêncio carrega a narrativa, permeia-a e a conduz. A busca por significar a viagem impulsiva dos protagonistas ao Japão acaba aflorando o silêncio, que

primeiro se faz maior devido ao exílio dos protagonistas em um país distante da sua cultura, sem conhecer a língua, configurando-os em meio a diáspora. Além disso, as próprias aflições existenciais movem as ações dos personagens e, na falta de palavras capazes de expressar suas angústias e respondê-las, a poesia, os haicais de Bashô, carregam a narrativa de imagens, que levam o leitor a explorar ainda mais o imaginário, sentir o silêncio, junto dos protagonistas de *Rakushisha*:

Abriu, folheou. Sabia que encontraria Bashô em algum momento, relido ou revisitado por um fotógrafo de quase quatrocentos anos depois.

YUKI TO YUKI

KOYOI SHIWASU NO

MEIGETSU KA

Haruki leu a tradução para o inglês e tentou elaborar a sua própria.

NEVE SOBRE NEVE

NESTA NOITE DE NOVEMBRO

A LUA CHEIA. (LISBOA, 2007, p. 146, grifo da autora)

Ao debruçar-nos sobre a narrativa de *Rakushisha* torna-se necessário, portanto, atentar para os haicais, pois a inserção destes na obra não é sem intenção. Sua forma poética possui como característica básica a brevidade e a simplicidade, conduzindo as situações em que se encontram os personagens. Por meio destes, busca-se penetrar os sentidos que contornam os silêncios, em que “o trabalho de leitura a ele ligado consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la”, dando espaço para as possibilidades de significações, pois o haicai “umecta todas as coisas com sentido” (BARTHES, 2007, 95).

Com efeito, o haicai, por ter tais características, guarnece-se de imagens e de silêncio, “breve e vazia”, “o haicai nunca descreve: sua arte é contradescritiva” (BARTHES, 2007, p. 91). Desta maneira, é imagética, “é apenas um flash, um arranhão de luz”, faz com que a plenitude desta forma literária seja o silêncio. Em *Rakushisha*, não apenas o narrador em terceira pessoa, mas também a própria Celina, que narra através de seu diário, inspirados em Bashô, tem consciência da importância do silêncio:

É verdade que o mundo mais inexistente do que existe. O mundo é menos. Ainda que esteja povoado por feitos, fatos, palavras, ruídos, imagens, construções, guarda-chuvas, uma livraria como esta em que entro e vou galgando escadas rolantes para chegar ao último andar – quantos são? Dez, contei direito? – mesmo sem entender o que dizem as capas dos livros e das revistas, estes dez andares de livros, digamos que sejam dez, podem ruir a qualquer momento debaixo dos meus pés, *porque há neles muito mais espaço, muito mais silêncio. Muito mais não-palavras do que palavras.* (LISBOA, 2007, p. 64, grifo nosso)

Assim, observa-se que o silêncio é poético e perpassa o deslocamento da personagem pela cidade de Kyoto, levando os sentimentos a se fulgurarem em meio ao silêncio que, segundo Orlandi (1997), é o *nada* que se propaga em sentidos, porquanto o silêncio é ainda mais suscitado quando há maior ausência de som, levando a crescer o número de possibilidades de significação. A linguagem da narrativa é imagética, buscando construir no imaginário do leitor a cadência suave e tranquila dos haicais tradicionais de Matsuo Bashô. A construção da narrativa é feita com a característica de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, e alguns trechos parecem haicais, como podemos observar nas seguintes passagens: “Parte da viagem: os doces de feijão. Parte do caminho” (LISBOA, 2007, p.16); “Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d’água” (Idem, p. 24).

O narrador afirma a existência do silêncio em Haruki, compondo, assim, a existência da personagem: “em Tóquio, longe de tudo, sozinho, Haruki adormeceu devagar. Havia um silêncio dentro dele, e esse silêncio era mais largo.” (LISBOA, 2007, p. 55). Percebe-se que, embora o silêncio fosse intuído, ele não é explicado, pois não há, por parte do narrador, a tentativa de dar significado ao silêncio da personagem. E em todo o romance aquele é presente e, como pode ser visto a seguir, o narrador deixa claro que o mundo do protagonista se constitui muito mais do silêncio do que de palavras: “o mundo não se compunha de letras, mas de formas e cores. O mundo, noutras palavras, era aquarelável” (Idem, p.20).

A “possibilidade do silêncio é, pois, a origem e o solo da linguagem” (HEIDEGGER, 2007, p. 119). É neste sentido que o silêncio entra em consonância com o poético na obra de Adriana Lisboa, pois ao assumirmos como espaço de possibilidades, o silêncio significa muito mais, na construção da narrativa, do que a própria linguagem escrita:

Durante um ano inteiro achou que ela apareceria em tudo o que imaginasse. Ponta do lápis, ponta do pincel, ali estava ela, sempre – e os editores achando que ele verdadeiramente ilustrava as histórias que lhe mandavam, quando *só o que ele fazia era gritar em cores a perdição de estar afastado do que mais desejava.* (LISBOA, 2007, p. 29, grifo nosso)

O *gritar em cores* ressignifica o silêncio da personagem diante dos laços afetivos desfeitos. Este é agravado em Haruki ao se deslocar pelo Japão, longe da cultura brasileira que ele tem como dele. Além de não conhecer a cultura de seus ancestrais, também não compreendia a língua e tinha certeza que “o Japão não tinha nada a ver com sua vida e com seus olhos puxados” (LISBOA, 2007, p. 54). O deslocamento da personagem em Tóquio, em meio a uma multidão à qual não pertencia, potencializa a solidão, sendo esta permeada e matizada pelos tons dos haicais de Matsuo Bashô:

E SE esta vinda ao Japão, este trabalho, este livro, este poeta.
 E SE tudo isso servir apenas para colocar Haruki contra a parede, no fio da navalha,
 diante da espada (...)
 OS CAMPO DE VAGENS
 E O DEPÓSITO DA LENHA:
 AMBOS TÊM HISTÓRIA (LISBOA, 2007, p. 143, grifos da autora).

Segundo nos ensina Orlandi, “pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos” (1997, p.50). Assim compreendido, o silêncio é necessário para que o personagem consiga realizar um encontro com seu interior, problematizando suas angústias, e possibilitando sua (re)construção identitária.

Celina também vivencia o silêncio que deflagra nela uma força poética sustentada pelo desejo de se encontrar em meio à fragmentação, fazendo com que daí emanem novos sentidos: “O silêncio era um lugar dentro do coração. O silêncio encobria talvez o perdão necessário, o armistício, o silêncio era uma permanência. (...) A manhã estava abafada e opaca. O silêncio reverberava entre os ouvidos de Celina” (LISBOA, 2007, p. 157). Sendo assim, ele toca no âmago da personagem e sua força sobre ela a deixa imergir na amplitude da poesia:

Lágrimas se formulavam por dentro dos olhos. Vinham de longe. Roçavam as pálpebras. E continuavam ocultas. Celina se sentou num banco e fechou os olhos por algum tempo. O cheiro daquele lugar. Os sons discretos daquele lugar, avaliando o silêncio. (...) Celina abriu os olhos. Continuavam secos. (LISBOA, 2007, p. 160-1)

De acordo com Lunardelli (2009), “o conceito do haikai refere-se à natureza e ao espírito. Há uma “aparente simplicidade” que necessita ser estudada e analisada” (s/p, grifo da autora). Assim ocorre em *Rakushisha*, a narrativa aparentemente simples carrega em seu bojo uma pluralidade de possibilidades de significação. Através deste romance, Adriana Lisboa lança um olhar para diferentes aspectos em relação às experiências de alteridade, termo que segundo Ashcroft (1998, p. 11, tradução nossa), é “derivado do Latim *alteritas*, significando o estado de ser outro ou diferente; diversidade, ser o outro”, este outro que engaja em um contexto social, cultural, linguístico diferente do seu.

A alteridade, portanto, está presente ao narrar os enfrentamentos do estrangeiro, dos sujeitos que situam suas histórias fora do país de origem, como em *Rakushisha*, cujos protagonistas, ao deixarem o Brasil, encontram no Japão vários embates que os farão pensar em si próprios, em oposição ao outro: Haruki, em busca de suas raízes culturais e de laços afetivos desfeitos, e a carioca Celina em busca de si mesma e de seu passado, onde reside a

irremediável dor da perda. Lisboa, no decorrer do romance, traduz todo o *Diário de Saga* de Bashô³, que além de dar o teor de mobilidade, metaforizar o silêncio, é também visto como próprio personagem do romance, aquele que media os deslocamentos e as reflexões dos protagonistas, que imersos em suas próprias incertezas e solidão, vão encontrar nele a única ligação de laços afetivos entre Haruki e Celina.

3.2 Memória e esquecimento: no limiar dar dor e da superação

Por meio da memória, as trajetórias dos protagonistas de *Rakushisha* desenvolvem a busca de si em meio à fragmentação das dores vividas no passado. Pela ação que vai do presente ao passado, a memória é percebida pelos personagens, que fazem uma reconstrução dessas recordações em busca de aceitar seu presente. A noção de passado surge na possibilidade do *hoje*, ou seja, a partir do momento presente que há a possibilidade de recorrer ao passado. A memória, aqui, não consiste apenas em saber sobre o passado, mas sim em permitir que junto das lembranças apareça a carga afetiva que ela carrega, permitindo que essas memórias sejam ponto de partida para pensar as ações no presente. Isto possibilita que Celina e Haruki encarem o presente e a si mesmos, a princípio, de forma não intencional, mas aos poucos, conforme se deslocam e enfrentam suas angústias, tornam-se cada vez mais conscientes de que estão realizando um processo enquanto sujeitos em busca de suas identidades.

De acordo com Gagnebin (2001), esse processo significa olhar o passado não apenas para lembra-lo, mas também para que assim possa agir no presente. A memória, portanto, tem a capacidade de exercer uma ação que busca preservar algumas informações e “remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 1994, p. 423).

Para Halbwachs (1990), o *lembrar* se constrói sobre uma percepção sempre presente. Nesse sentido, dispor da narração para contar o passado é um processo que emerge ao se fazer necessário lidar com um conflito no presente. Então, a memória narrada se presentifica na ação de relembrar e o narrador percebe a importância do exercício da rememoração para determinar, modificar, repensar a si e a suas ações, no agora. Há, portanto, uma necessidade de narrar a memória que faz parte do sujeito em meio a sua busca identitária, ativando o

³ Segundo informa Adriana Lisboa, a tradução foi realizada com consultas do original e das traduções para o francês (por René Sieffert, Bashō 2001) e o inglês (por David Landis Barnhill, Bashō 2005).

passado sob uma circunstância presente que remete às lembranças, ou seja, busca “reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo” (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Segundo Gagnebin (2001), a história e a literatura se entrelaçam com a questão da lembrança tanto para preencher um passado esquecido quanto para “resguardar alguma coisa da morte dentro da nossa frágil existência humana” (GAGNEBIN, 2001, p. 03). Portanto, o esquecimento faz parte da fragilidade do ser e a narração é atravessada pelo esquecimento, que, além de ter o sentido de *vazio*, de *branco*, também é o apagamento e a renúncia, que têm a capacidade de opor a morte e sua finitude ao infinito, que é a memória, consignando-os no interior da narração.

Destarte, a memória é uma reconstrução do passado, mas com particularidades do presente, não é fixa e certa, mas feita de contornos nem sempre nítidos e algumas vezes ilusórios. A imagem do passado fica cada vez menos nítida devido ao fato de se modificar continuamente, isto porque cada vez que há essa volta ao passado, sobre uma mesma memória, o eu do presente está situado em uma circunstância diferente, sobre situações novas, fazendo com que o olhar sobre tal lembrança seja sempre novo (HALBWACHS, 1990). Desta forma, o passado não permanece o mesmo, mas se modifica aos poucos.

Portanto, o exercício da memória é intrínseco à ideia de aprendizagem, em que o sujeito do hoje busca no passado um encontro consigo mesmo para se compreender no presente (HALBWACHS, 1990). A memória em *Rakushisha* tem essa característica, e é um exercício realizado pela protagonista Celina na tentativa de se reconciliar com pendências do passado, enquanto Haruki percebe que, embora descendente de japonês, nunca antes havia se interessado pelo passado e pela cultura de sua família. Esse ato de rememorar os fatos é uma ação solitária em que ambos buscam, nas imagens do passado, lembranças capazes de lhes permitir entender seu presente; afinal, é o passado que “contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando o efêmero presente em que vivemos, rumo ao futuro” (IZQUIERDO, 2002, p. 9).

Celina recorre à memória, que é exteriorizada pela personagem por meio do diário que escreve, conforme se encontra em meio à dispersão das multidões de Kyoto. No diário, seu foco é comunicar uma experiência pela qual passou, registrar suas memórias, analisar o que viu, vivenciou, descobriu. É uma das formas da escrita de si, que, de acordo com Foucault (2006), era entendida como meio de organizar, de dar coerência para questões internas do indivíduo, visto que as ideias fragmentadas são recolhidas a partir da escrita pessoal que caracteriza o diário. É uma reelaboração do indivíduo, que busca “constituir a si mesmo como

sujeito de ação racional pela apropriação, a unificação e a subjetivação, de um já-dito fragmentário e escolhido” (FOUCAULT, 2006, p. 640).

Por meio dos diários, a narrativa constitui a *volta ao passado* como o centro das ações, em busca de repensar o presente e a si mesma, suas identidades e angústias. É por meio dessa escrita do eu e também do narrador onisciente que nos inteiramos sobre o passado da personagem: “Seis anos antes, a dor apareceu na sua vida como um monstro saltando do armário. O jacaré escondido debaixo da cama, que poderia morder sua mão, se a deixasse fora do lençol” (LISBOA, 2007, p. 129). Tal *monstro saltando do armário* são as lembranças da morte da filha que a princípio ela tenta evitar

Na obra *Luto e Melancolia*, Freud (1917) defende que algumas características da melancolia são parecidas com o processo de luto. Para ele, luto é como o sujeito reage diante da perda de um ente querido, que envolve sério distanciamento do que é tido como *normal* na rotina do enlutado, e que é superado depois de um determinado tempo. O luto pode ser profundo, pois

a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo na medida em que este não evoca esse alguém, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. (FREUD, 1917, s/p)

Este decurso é necessário para que o sujeito, conforme Freud, ao concluir o trabalho de luto, tenha seu ego novamente livre. Tendo a morte enquanto catalisadora da angústia de Celina, seus constantes deslocamentos pela cidade de Kyoto, guiada pelos haicais do poeta Matsuo Bashô, acabam por aumentar a sua melancolia, pois é durante os mesmos que ela percebe que, depois de seis anos, ainda não conseguira completar o processo de luto. Emerge, então, uma personagem em crise que a partir da memória, busca compreender a fragmentação de suas dores em busca de suas identidades pós-trauma.

O trauma representa uma experiência que desarticula o estado *estável* do sujeito, criando fissuras em sua existência, as quais, dependendo do grau do trauma, são difíceis de serem controladas ou até impossíveis de serem plenamente sanadas (LACAPRA, 2001). As memórias da filha e a relação desfeita com o marido, a quem culpava pela morte da menina, vão matizar as angústias da protagonista de *Rakushisha*. Nesse processo que envolve o luto e a melancolia, emerge a consciência de solidão e vazio, levando-a a confrontar sua existência diante da fatalidade da morte. Conforme pondera Peres,

psicanalistas e poetas nos falam e respondem sobre a dor de existir. Uma perda eterna, atemporal em seu acontecer, em que o limite entre passado e futuro torna-se indistinto pela presença constante de uma falta, sinalizando a particular relação da melancolia com o tempo, tempo que faz pacto com a morte. (PERES, apud FREUD, 2011, s/p)

A memória, ou seja, a recordação do passado, é um processo importante no percurso de luto como também para a (re)construção identitária da protagonista. Nessa perspectiva, para pensar o presente e o futuro, necessita-se do passado e das memórias, “pois sem a recordação do passado seríamos incapazes de afirmar nosso lugar no mundo” (IZQUIERDO, 2002, p. 19). Dessa forma, o processo pelo qual passa a personagem Celina, ao descortinar o passado, retomando a memória e reavaliando suas angústias, faz-se necessário para que ela seja capaz de se reconciliar com o presente. A dor da perda desencadeia na personagem uma melancolia que reflete no seu exterior: “Ter rompido os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. Celina chegou aos 49 quilos. Em volta dos olhos dois círculos negros de resistência, resistência feroz ela não sabia exatamente a quê” (LISBOA, 2007, p. 116).

O luto, portanto, é a memória traumática que requer da personagem um trabalho de rememoração, buscando reconciliar as lembranças que causam a angústia, para então ocorrer uma superação desse luto. A dor da perda abala as estruturas da personagem, que perde a vontade de acreditar na existência de algo além do sofrimento pelo qual passou, e procura sempre mascarar-lo, disfarçar seu eu desestabilizado, em tom melancólico:

Os pés levavam Celina, seu corpo quebradiço, como se numa longa viagem da sala ao quarto ao banheiro à sala e à porta da varanda que emoldurava o grande canino de pedra.

No primeiro dia sem remédios ela sentia uma espécie de soco permanente por dentro, no estômago, um soco de dentro para fora. (...) O estômago incompetente para digerir alimentos – mas Celina sabia que o peso secretamente só tinha trocado de lugar (...) não era um peso de ossos, músculos, vísceras, gordura. Era um peso de peso. De essência. A balança podia dizer 49 quilos: a balança não entendia nada de peso. Ali dentro do estômago estavam pelo menos outros tantos, multiplicados por cem. (LISBOA, 2007, p.117)

A rememoração, como já dito, ocorre de forma inconsciente uma vez que as lembranças são engatilhadas por sutilezas do dia-a-dia, durante os deslocamentos da personagem: “Encaminhava-se para a estação de metrô. Então seu telefone celular tocou dentro da bolsa, e foi um toque capaz de tirar o planeta do eixo por um segundo” (LISBOA, 2007, p.131, grifo nosso). O toque de celular é um meio para acionar a memória da personagem por ter sido assim que soubera do acidente da filha e do ex-marido. A narrativa é aos poucos construída de modo a despertar em Celina um reencontro com o passado que fosse

capaz de permitir-lhe uma reconstrução identitária e também o perdão ao ex-marido, com quem desfaz os laços:

Ali ela desfez os elos, os laços, tudo aquilo que conduzia a ele. Menos a mágoa. Pois se ele era o culpado, que estava ao volante, que se distraiu ou cochilou ou fez uma manobra malfeita – não importava. Todos os caminhos se fecharam. Cresceu mato. O asfalto, em desuso, rachou. Mas o toque do celular, um toque simples, telefônico (nada de emulações de sinfonias de Mozart) reverberou para sempre. Continua reverberando aqui, entre os monumentos de pedra do jardim da Rakushisha. Isso é um fato. (LISBOA, 2007, p. 186-7)

A morte e os laços desfeitos que levaram a personagem a se encontrar em meio à melancolia e a um luto não superado, mesmo depois de alguns anos, transformam a perspectiva de futuro ou presente, os quais não eram mais observáveis por Celina, pois o trauma da morte da filha destrói a perspectiva de futuro da personagem:

Nada de amanhã é um outro dia. E nada de o tempo passa, não havia mais um de agora em diante, não existia nenhum tipo de projeção para além do instante exato daquela batida do coração. O futuro não existia mais. O passado sim, embora fosse esfumado e móvel. Mas o futuro não. (LISBOA, 2007, p. 29)

Haruki também sente essa necessidade de volta ao passado, essa busca das lembranças e memórias, mas, diferentemente de Celina, e também em menor grau, suas lembranças estão envoltas no fim da relação com Yukiko, tradutora do diário de Bashô e nos embates culturais que tem em seus deslocamentos em Tokyo, levando-o a questionar sobre a sua descendência e sua relação com o pai: “ele então resolveu partir para Tóquio, e de lá talvez ainda mais para o norte. Se tinha ido tão longe, queria ir mais longe ainda. Uma ideia possível: visitar Sendai, a terra da família de seu pai?” (LISBOA, 2007, p. 74). Conforme a narrativa desvela suas angústias, ele percebe um sentimento novo de desejo por conhecer a cultura que não representava, até então, nenhuma de suas identidades: “Você ia ficar feliz, velho: Cutucar o passado com a ponta do dedo do pé. Para constatar sua imobilidade?” (LISBOA, 2007, p. 76).

3.3 Celina: reaprendendo a andar depois da tempestade

Embora tenha assumido o compromisso de uma viagem inusitada que poderia abrir-lhe os caminhos do passado, a protagonista concebe como medida preventiva evitar o contato com tais lembranças, na intenção de preservar-se da dor: “jamais permitir que a dor doa. Esse é o grande engodo. Minha dor é minha: marca na pele, feito a vermelhidão da queimadura.

Existe como uma visita na sala de estar. (...) A dor, senhorinha sentada no canto do sofá” (LISBOA, 2007, p. 128). Tal fato remete à questão do esquecimento, visto que “nós somos, também, o que resolvemos esquecer” (IZQUIERDO, 2002, p. 10). Para o autor, o processo de “tentar esquecer” é uma ação contínua da memória sobre o fato que se tenta esquecer, pois, ao afirmar que “deve esquecer”, o próprio cérebro seleciona quais memórias não se quer lembrar.

Desta forma, o processo acaba por se inverter, visto que as tentativas de esquecimento requerem que as lembranças a serem esquecidas venham à tona. É por esse processo que passa a personagem do romance de Adriana Lisboa, visto que, ao afirmar o desejo de *não deixar que a dor doa*, ocorre uma tentativa de impedir que aconteça a rememoração dos acontecimentos e do trauma da perda da filha. Contudo, o esquecimento consciente não é capaz de se consumir de fato, mas acaba selecionando as memórias que a protagonista deseja esquecer, lembrando-as e colocando-as em difícil acesso.

A protagonista, nesse sentido, conscientiza-se de que tentar esquecer acaba por ser mais difícil do que lembrar: “Quase tudo era passível de ser esquecido. Muitas outras coisas insistiam em não ser esquecidas. E assim a memória seguia como subalterna do coração” (LISBOA, 2007, p. 172). A consciência permite que a personagem não tente mais esquecer, mas que fatos do passado sejam rememorados, revistos pelo eu de Celina no presente, possibilitando, por conseguinte, um olhar diferente sobre suas dores.

Conforme a personagem se desloca pela cidade de Kyoto, sozinha em meio a uma multidão de pessoas com cultura e língua diferentes da sua, a personagem se isola em si mesma, percebendo “que não pertence, que não entende, que não fala” (LISBOA, 2007, p. 134). Tal solidão provoca o encontro com suas memórias que até então tentava manter no esquecimento: “Como era possível não pensar em Alice. Como era possível pensar em Alice, conformar-se em reduzi-la a um pensamento” (Idem, p. 174).

Há, portanto, uma frustração das tentativas de esquecimento, que podem ser traduzidas pelas reminiscências do passado que se manifestam na mente da personagem, no presente, através de coisas simples da vida cotidiana: “as coisas que faziam pensar em Alice nunca eram volumosas, grandiosas, nunca tinham lustre de trama principal. Ao contrário, eram pequenas, medidas com displicência de cotidiano” (LISBOA, 2007, p. 151). A memória é acionada de forma natural e não intencional, levando-a a um processo de revisão que, segundo Ricoeur (2000), é característico da memória, pois esta não para de trabalhar. O autor utiliza-se do termo “memória exercida” para exemplificar a questão da rememoração. Tal memória corresponde às lembranças que são impedidas de serem exteriorizadas em razão de algum trauma como, por exemplo, o luto e a perda afetiva.

Algumas lembranças retornam à personagem para incomodar e doer mais que outras. Por mais que incomodem, elas são necessárias no processo da rememoração que “não deve ser entendido apenas como preenchimento de lacunas, recomposição de uma imagem passada (...) mas também enquanto a própria lacuna, enquanto decomposição, rasura da imagem” (CASTELLO BRANCO, 1995, p. 26). Considerar isso na análise de *Rakushisha* é admitir que o passado não se conserva intacto e que o debruçar-se sobre as lembranças em busca de aprender a caminhar novamente é um gesto de construir o que ainda não é, o que virá a ser. Ou seja, remete às identidades que a personagem poderá ter ao superar o trauma do passado. Relembrar, pois, é necessário para que Celina possa lidar com a realidade presente:

A beira da Lagoa, estavam aqueles três: mãe, pai, filha pequena adormecida no carrinho (...) Tão fácil. Tão assustadoramente fácil, ela pensaria, depois, quando nada mais podia voltar a ser fácil, quando nada mais podia incluir Marco e Alice – e aquela tarde se agarrava à memória como se fosse um insulto. (LISBOA, 2007, p. 66)

Assim, a memória na obra de Adriana Lisboa se faz parte essencial no processo de reconstrução identitária da protagonista Celina, desencadeado pelos deslocamentos espaciais por ela empreendidos, e constituído a partir de lembranças repletas de carga afetiva. Toda a tessitura da narrativa, as rememorações e os deslocamentos espaciais da personagem, configuram uma grande metáfora para o processo de redescobertas e aprendizagem, no seio da solidão da própria viagem interna que a protagonista realiza por meio da memória, bem como da viagem ao Japão.

Em ambos os sentidos, a viagem impele o sujeito a deixar seu estado passivo e a agir em si mesmo, buscando respostas para suas questões existenciais, e no ambiente circundante, resolvendo questões de ordem prática, suscitadas pelo novo contexto espacial, que a convocam a todo instante. Assim é que Celina descobre ser capaz de *reaprender a andar* e externalizar sua dor, de forma a conseguir perdoar e compreender a si mesma. Portanto, a memória, o passado e a rememoração, se configuram como partes importantes nesse processo de reaprendizagem, pois, por intermédio das lembranças, a personagem problematiza seu eu presente, compreende suas angústias e possibilita a busca por reconstrução identitária.

A rememoração de Celina faz com que os fatos narrados sejam presentificados, isto é, os deslocamentos espaciais funcionam como uma metáfora dos deslocamentos interiores, descortinando o passado o que, inevitavelmente, a leva a um aprendizado de si. Nesse reencontro dilacerante da personagem com suas memórias relacionadas ao ex-marido e à filha, o/a leitor/a tem a sensação de estar acompanhando-a durante o processo, no *presente* da

protagonista. A identidade de Celina é colocada em exposição a todo o movimento que ocorria fora dela, como seu deslocamento por Kyoto e também ao seu interior dilacerado, através de suas memórias, onde ocorre a viagem pela busca de se figurar dentro da dor da perda e, então, se redescobrir: “Estive reaprendendo a andar (...) depois da tempestade, da era glacial, da grande seca, a gente pode usar a imagem que quiser, ninguém vai se importar muito, afinal quem somos nós se não menos do que anônimos aqui” (LISBOA, 2007, p. 12)

Celina se instaura nesse ambiente de busca, do desejo de se conhecer *depois da tempestade*, de saber o que sobrou de si mesma. A essa altura da narrativa o/a leitor/a não sabe ainda do que se trata a tal “tempestade”, sendo que nada lhe é adiantado, por causa da presentificação da narrativa, que ocorre por intermédio dos diários da protagonista, nos quais ela escreve sobre seus deslocamentos presentes em Kyoto e, a partir desses, resgata suas lembranças. Além dessa narrativa que intercala o presente e o passado, há, também, um deslocamento na estrutura da obra que se fragmenta nessa transição entre passado e presente, mas também com o narrador onisciente que reconta dados já expressos pela personagem, ou adianta ações que a protagonista ainda não registrou. Em meio disso, a personagem pensa em si como parte de um mundo tão imensamente grande, heterogêneo, repleto de outros sujeitos que estão/podem estar vivenciando outros tipos de dores. Contudo, ser e se construir sujeito interessa apenas a ela; afinal, é *ela* que quer compreender o mundo, sua interioridade e suas identidades, assim como suas dores.

Celina, portanto, ao se deparar com um país diferente e com uma língua que desconhece, deixa-se levar pela solidão de ser uma estranha em terra alheia, pois “o estranho está em todo lugar, em todos nós” (LOPES, 2002, p. 178); e, por ser assim, não existir para os outros naquele espaço do Japão, permite que Celina se volte para si, para sua trajetória e seus sentimentos, pois, de acordo com Bonnici (2007), alteridade significa isso: ser o diferente, o outro, em diversos contextos, inclusive o cultural, como é o caso dos personagens do romance em análise. Imersos nesse mundo deslocado e diferente do costumeiro, eles acabam realizando outra viagem: a interior, que os conduz aos questionamentos de si e de suas identidades, propiciando um encontro revelador com suas memórias em busca de se estabelecer e/ou (re)construir:

Morrer seria assim? Celina apertou os olhos por um instante, depois relaxou outra vez. Morrer: 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? E então desistir dele também? Abandoná-lo, mergulhar no nada, no fim, no coisa nenhuma, um estalar dos dedos, plec, e o amontoado de ossos, músculos, vísceras, espaços em branco, corrente elétricas, emoções, reações químicas e

pensamento que era você, que fingia se reunir sob um nome fantasia. (LISBOA, 2007, p. 160)

É através dessa viagem que, a princípio, tem motivo desconhecido para a própria personagem, que ela descobre um meio para que tudo isso possa acontecer, que possa se reconstruir, juntar seus fragmentos, desvendar suas identidades. Celina conduz a narrativa de forma a tentar ocultar o motivo por estar *reaprendendo a andar depois da tempestade*, conforme se desvela a narração. O/a leitor/a, todavia, encontra pistas que promovem essa costura entre o presente e o passado da personagem, desvendando as razões da busca, das incertezas e das dores da protagonista:

Se vim para lembrar – se vim para esquecer. Se vim para morrer ou para me vacinar. Talvez eu descubra. Talvez nunca seja possível descobrir, desvelar, levantar o toldo, remover qualquer traço de ilusão da ilusão de caminhar. Seja como for. É só colocar um pé depois do outro. (LISBOA, 2007, p. 12)

No romance, vemos que Celina se pega sempre questionando o sentido da viagem, o porquê de ter aceitado ir ao Japão com um desconhecido, o que esperava encontrar em um país tão diferente do seu, por que se deslocava dentro de Kyoto, “e se viagem fosse outra viagem” (LISBOA, 2007, p. 125). Isso desvenda a significação da viagem em sua interioridade, não apenas aquela que ocorreu no exterior, fazendo com que ela saísse do Brasil e fosse ao Japão, mas também a que se permite fazer em busca de respostas por questões mais essenciais à existência do ser humano:

Então se fez a quieta revolução dos passos. A senhorinha sentada no sofá avisou que não ia embora; pediu um café, um chá, um copo d’água. Celina resolveu servir. E percebeu que bastava isso: *tomar cuidado com os passos. Se eles tocassem os lugares certos, todo o resto estaria bem.* Transitava pela sala de estar com sua visita a observá-la. *Coloca um pé na frente do outro na frente do outro na frente do outro.* Servia o café, o chá, o copo d’água. (LISBOA, 2007, p. 129, grifo nosso).

A viagem, assim como os deslocamentos consequentes do mundo em transformação constante, transfigura, portanto, os sujeitos em um processo que, em primeira instância, fermentam e fomentam os questionamentos, trazendo o sujeito solitário para dentro de si, de suas memórias e de seu passado, em busca de sentidos para seu futuro, para suas formações identitárias. Instauram-se sujeitos em crise que, embora moventes, buscam algo a que possam se agarrar, permanecer, pertencer; ou seja, são personagens que desejam algo que possam chamar de seu, onde possam repousar seus sentimentos, suas lembranças, suas memórias; Isso pode ser observado no decorrer da história, quando Celina, no apartamento em Kyoto, observa que “o pequeno espaço é uma pequena confluência do mundo também, um

palimpsesto de gente que passou, mas quis firmar o atestado de sua passagem numa ou noutra pequena gentileza” (LISBOA, 2007, p. 50).

Através desse desejo de transitar e da realização da ação, que há o crescimento do desejo da personagem por compreender o sentido daquela viagem. É notório o que ocorre com a personagem, durante os deslocamentos pelo metrô e pelo ônibus, nos mercadinhos e nas praças, entre outros lugares, propiciando-lhe uma imersão na solidão e na individualidade necessária para que realize o processo de (re)construção de sua(s) identidade(s): “eu me pergunto se a vida por acaso se faz de reencontros” (LISBOA, 2007, p. 14).

Tais reencontros feitos por meio da memória da personagem, que encontra na suavidade dos haicais de Bashô uma forte sintonia com o espaço exterior e interior, e se permite deixar ir pelos caminhos espinhosos do próprio passado, levam-na a enfrentar a dor da perda: “A dor. Verdade indesejável num mundo de analgésicos” (LISBOA, 2007, p. 128). Tal dor, devido à morte trágica da filha e pelo relacionamento que se desfez por causa do acidente que levou à morte da menina, se condensa em lembranças que irão movimentar o processo de reaprendizagem da personagem. Tudo isso acaba por se transformar em uma enorme aflição, a qual ela tenta, desesperadamente, manter no devido lugar, pois lhe era importante não permitir que a dor doesse: “Que a dor se cale, se encolha, se submeta, se amordace, se domestique” (LISBOA, 2007, p. 128).

As inquietudes, que são reveladas no Íntimo de Celina, ocasionadas pelos espaços labirínticos de solidão e fragmentação, instauram no seu ser deslocado uma inquietante melancolia que “não é só uma sensibilidade constituída a partir da experiência da passagem do tempo, de sua finitude (...) mas se torna adequada à contemporaneidade. O fio condutor é a imagem da viagem” (LOPES, 2002, p.165). Tais inquietações, questionamentos, buscas e solidões derivam da já referida crise do sujeito contemporâneo ou pós-moderno, colocando-o no âmbito de suas aflições e desejos, e assim desencadeando a busca pela compreensão de seu papel no mundo:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta (...). Qual é o lugar que ocupo no mundo? Tem nome, esse lugar? Tem dimensões?” (LISBOA, 2007, p. 89)

E se for preciso assumir a fragilidade de nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos? Viajantes? (Idem, p. 182)

Tais questionamentos acabam por possibilitar que Celina consiga lidar melhor com o presente e planejar adequadamente o futuro. Isto a leva desprender tempo para se encontrar com o passado e repensar suas ações, dores e angústias, uma vez que, de acordo com Morin

(2004), o reencontro com o passado é complementação da busca por um futuro. Porque todos fazem essa viagem “entre o passado, no qual reafirma a identidade ao restabelecer o elo com os ascendentes, o presente, quando afirma suas necessidades, e o futuro, no qual projeta aspirações e esforços” (MORIN, 2004, p. 77).

Nos caminhos pelos quais transita durante o romance, a personagem carrega tais sentimentos e angústias, enquanto deixa que o espaço circundante se constitua como parte da formação de suas identidades, que são móveis exatamente por serem influenciadas pelos constantes deslocamentos que empreende: “Saí para passear com Bashô. Coloquei as folhas soltas dentro da bolsa. Resolvi ir ao Tetsugaku no michi, o Caminho do Filósofo” (LISBOA, 2007, p.83). Estes espaços criam a sensação de fora-do-lugar, nos termos de Cury (2007), dificultando a reconstituição identitária, e produzindo as já ditas identidades fragmentadas e/ou híbridas.

Logo, a viagem, o movimento e o sentimento de não-pertencimento, que são vivenciados intensamente por Celina, se configuram como característica contemporânea, que projeta um “eu nômade no espaço” (IANNI, 2003). Este processo acontece com a personagem durante a sua busca e a (re)descoberta de si e de suas identidades: “Ela parecia deixar de existir, parecia migrar para alguma outra dimensão, e o que ficava era só um fantasma, um holograma guardando seu lugar” (LISBOA, 2007, p. 38). Assim, pode-se notar na trajetória de Celina, que tece seus dramas internos, indagando seus sentimentos em relação à mobilidade fluída na qual se perde e, ao mesmo tempo, se busca: “ainda não sei se andar equivale a lembrar, se equivale a esquecer, e qual das duas coisas é meu remédio, se nenhuma delas, se nenhuma opção existe e se andar é o mal e o remédio, o veneno que tece a morte e a droga que traz a cura” (LISBOA, 2007, p. 12).

Aqui o sentido de viajar não é apenas deslocar-se territorialmente, pois viajar é algo importante e necessário para o homem, significa sair do lodo imutável da vida, mover-se fora e dentro de si. É transcender e se permitir deslocar da comodidade, assim como faz Celina, que chega à conclusão de que “a viagem sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés. (...) É o lugar aonde a viagem decide leva-lo” (LISBOA, 2007 p. 121). Sendo que, ao por os pés na estrada, o indivíduo assume uma responsabilidade que vai da questão cultural até às buscas identitárias e aos questionamentos existenciais. O “talento de viajar”, portanto, não é apenas de deslocar-se fisicamente entre as fronteiras geográficas, mas sim de se permitir uma autodescoberta, um (re)conhecimento de si, de encarar suas dores e solidões e se descobrir parte do mundo movente, enquanto sujeito dessa mobilidade:

Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo (...) a viagem revela-se um recurso comparativo excepcional. Permite colocar lado a lado configurações sociais, econômicas, políticas ou culturais diversas, próximas e distantes, presentes e passadas. (IANNI, 2003, p. 14-5)

A busca por compreensão, a volta ao passado e a viagem ao desconhecido Japão, influenciam o que acontece no interior de Celina, transfigura-a para além do sentido de viagem apenas por prazer. O termo assume, dessa forma, uma metáfora que transcende a busca da personagem e suas identidades:

Gosto dessa familiaridade da estranheza, de que de repente me dou conta. Gosto de me sentir assim alheada, alguém que não pertence, que não entende, que não fala. De ocupar um lugar que parece não existir. Como se eu não fosse de carne e osso, mas só uma impressão, mas só um sonho, como se eu fosse feita de flores e papéis e um tsuru de origami e o eco do salto de uma rá dentro de um velho poço ou o eco dos saltos de uma mulher na calçada. (LISBOA, 2007, p 133-4)

Com efeito, quando a personagem se percebe em meio a esse mundo fluído, repleto de informações, trânsitos, pessoas, diferenças e se deparando com o sentimento de não-pertencimento, acaba realizando uma imersão em sua solidão, sendo levada a passar por um processo de alteridade. A viagem, desta forma, promove-lhe o reconhecimento de suas identidades múltiplas, a partir desse embate cultural que a desestabiliza e isola: “carros, pessoas e bicicletas, guarda-chuvas e saltos altos se entendiam. Estranha, apenas eu” (LISBOA, 2007, p. 46). Esta solidão também se apresenta nos trechos do diário de Bashô, que diz “se não fosse a solidão, a tristeza me destruiria, fez da solidão seu mestre” (LISBOA, 2007, p. 104), transfigurando os sentimentos dessa construção identitária no interior da personagem.

Há, também, no romance, a simbologia da chuva, sendo esta relacionada diretamente com a água, que remete à transformação, purificação, limpeza, cura e força. Em muitas culturas, a água é instrumento para purificação espiritual, por isso é considerada sagrada, é “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência”, e mergulhar nela “é retornar às origens, carregar-se, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.15). Além da chuva significar tempo de bênção divina, espiritual e fertilidade, pois cai no solo e o fecunda, segundo Junior (2006), há uma “associação entre o corpo e a água (...) quer através da simbologia da água como elemento fundamental para a vida, quer seja pela relação entre a água, umidade e sexualidade” (p. 160). A água, portanto, agiria diretamente na sexualidade, conectando-se com a vida.

Na busca por pensar seu eu em meio à dor, a personagem utiliza-se do termo e sua carga significativa para exemplificar sua angústia:

Como medir a dor? Haveria unidades pessoais? Centímetros cúbicos, milhas, hectares? E a dor passaria? Simplesmente a dor *choveria* na época certa, que por aqui chamam *tsuyu*, a *estação chuvosa*, um pesadelo do início do verão? E depois a umidade da dor evaporaria sob um sol de promessas? (LISBOA, 2007, p. 69, grifos nosso)

Enquanto passa pelo processo de reaprendizagem, a protagonista percebe que ainda não era capaz de externalizar totalmente sua dor. Tocada pelo trecho do diário de Matsuo Bashô, que diz “28º *dia* Em sonho, evoquei Tokoku, e desperto em lágrimas” (LISBOA, 2007, p. 175), pelo percurso da viagem, em seus deslocamentos na cidade do Japão, ela descobre que as lágrimas não rolavam, estava na *estação seca*, compreende, portanto, que não conseguia chorar: “ao despertar, meus olhos estavam secos” (p. 165; 176; 177; 178); contudo, após realizar o percurso da rememoração, a personagem passa por um processo de purificação:

No horizonte, as montanhas perfiladas. A água nos olhos de Celina, que brota vinda de um lugar recém-descoberto, que brota pela vendedora da loja de artesanato em Sagano e pelo aniversário de Alice e por Celina, que não consegue estreitar sombras nos braços, e por Marco, e pelos mortos no campo de batalha, e por Haruki, que neste momento retorna de Tóquio, e por Yukiko, a mulher que Haruki ama, a mulher que ama Haruki. *Escorre pelo seu rosto aquela água salgada de uma estação interna das chuvas, sua íntima tsuyu, que se inaugura agora.* (LISBOA, 2007, p. 180, grifo nosso)

Sua *tsuyu*, a estação das chuvas, aquela que limpa, que lava, que leva, “se inaugura agora”. Ao se permitir a viagem ao Japão, deixando-se tocar pela delicadeza e pela beleza dos haicais de Bashô enquanto se desloca pela cidade de Kyoto, vivencia uma alteridade capaz de conseguir, finalmente, encontrar na dor e na solidão o perdão necessário para que pudesse se reconhecer em meio a sua perda: “no envelope que o vendedor na bilheteria da Rakushisha lhe dá, escreve o nome de Marco. Pega a folha do caderno que lhe serve de diário e escreve: me desculpa” (LISBOA, 2007, p. 186). Isto ocorre porque “a água apaga a história” e “restabelece o ser num estado novo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p.18), transbordando o estado emocional da personagem, que cai brandamente em seu interior por finalmente ter conseguido superar as perdas, em um estado de paz e cura de suas pendências com o passado.

Ao finalmente aceitar a morte da filha e o vazio que ficou com sua perda, ocorre, portanto, o perdão necessário para sua superação. O perdão é o momento em que as memórias

dolorosas são aplacadas e superadas, e “liberta tanto o que perdoa quanto o que é perdoado” (FILHO, 2013, p. 253), é o sentimento necessário para que a personagem seja eximida da posição de vítima das ações que ocasionaram a mágoa. A chuva externa reforça os sentimentos novos da protagonista: “Celina sente a chuva fina que começa a cair enquanto folheia seu diário (...) Enquanto sai da Rakushisha e pega sua bicicleta e olha o campo de arroz e as montanhas perfiladas no horizonte” (LISBOA, 2007, p. 187).

Dessa forma, a viagem externa, feita pela cidade de Kyoto no Japão, impulsiona uma solidão capaz de possibilitar uma viagem interior, pelos caminhos da memória, a fim de reconstruir sua identidade pós-trauma. Possibilita, também, se descobrir no presente enquanto sujeito capaz de superar a dor da perda, pois, como afirma a personagem: “Essa é a verdade da viagem. Eu não sabia. A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos” (LISBOA, 2007, p. 187). A viagem interior por meio da memória, portanto, é capaz de possibilitar os embates com suas dores e ajudar a lidar com sua perda na tentativa de reconstrução de si.

Como é bastante comum na literatura de autoria feminina contemporânea, a obra não apresenta o clássico “Happy ending”, ao ter um final em aberto, com Celina ainda em Kyoto esperando Haruki voltar de Tóquio. Os sentimentos descobertos são aqueles que finalmente são reconhecidos por ela, como a dor da perda, um luto capaz de desestabilizar seu mundo individual, e o perdão necessário, os quais são reencontrados por meio da imersão na memória. Esses sentimentos são externalizados através do diário escrito por ela e pelas lágrimas que descem, influenciados pela movência, por encontros e desencontros. É isso o que permite a viagem de Celina em direção à fragmentação identitária e à busca de reconstrução, de “reaprender a andar”. O romance, assim como tantos outros de autores contemporâneos, acaba por expressar, na metáfora da viagem, a vida enquanto constantes buscas e as (re)descobertas desses sujeitos em crise. Nesse sentido, o que é mais relevante é a percepção da personagem do que a atormenta a ponto de fazê-la infeliz e incompleta, após finalmente se encontrar diante da aceitação de sua dor.

Portanto, a viagem externa ao Japão e os constantes deslocamentos pela cidade de Kyoto, se configuram como gatilho para a viagem interior, auxiliando no mergulho interior que as personagens empreendem. Os lugares físicos e psicológicos pelos quais ela transita ajudam-na a, finalmente, se aceitar em suas próprias dores e fragmentações e possibilita que Celina se abra para suas memórias e, com elas, à dor das perdas que fazem parte da vida, ao enfrentamento diante da morte e da dor, transformando a pergunta do porquê de ter aceitado

viajar com Haruki em uma resposta que é a própria *viagem*: um verdadeiro deslocamento na interioridade de Celina, que se descobre e se permite reaprender.

3.4 Haruki: Por trás de um par de olhos puxados

Na trajetória de Haruki não se tem a morte como catalisador do seu sofrimento. Diferentemente de Celina, ele perde a pessoa por quem é apaixonado: Yukiko, a tradutora do Diário de Saga de Bashô, uma mulher casada que termina o relacionamento com ele e fica com o marido. Durante a narrativa, ele busca um encontro com seus sentimentos e com o mundo ao qual faz parte, em que os embates culturais emergentes dos deslocamentos levam o personagem a um enfrentamento de si, pois ele não tinha vínculos com a língua ou com a cultura de origem, a viagem se configura como aprendizado de sua cultura ancestral. O espaço, marcado pela mobilidade e estranhamento, influencia o personagem que está em busca de compreender suas identidades. A viagem para o protagonista, portanto, compreende um enfrentamento da dor da perda afetiva, mas, principalmente, os anseios diante do fato de ser descendente de japonês e não ter qualquer relação com a cultura ancestral: “Haruki sentia-se integralmente desajeitado, como se fosse o antônimo daquela bola colorida de origami. Tão atrasado, tão deselegante e antinipônico, que direito ele tinha de sair por aí usando um par de olhos puxados?” (LISBOA, 2007, p. 20).

As buscas da personagem vão se configurando em meio aos deslocamentos espaciais que faz, enquanto enfrenta seus próprios traços físicos que lhe fazem pensar em que medida era sua relação com uma cultura que não era a dele, mas de seus pais: “Nenhum vínculo com o país de seus antepassados. Nada. Nenhuma informação, nenhuma curiosidade. (...) Haruki deu de ombros, eles poucos lhe importavam, esses tais traços orientais. Nem o espelho se lembrava disso” (LISBOA, 2007, p. 53). Conforme se desenvolve a narrativa, Haruki se deixa levar por questionamentos sobre suas identidades pessoais e culturais, construindo-se enquanto sujeito pertencente à mobilidade das fronteiras contemporâneas.

Assim como Celina, Haruki também transita constantemente entre os *não-lugares* como metrô, lojas, livrarias, restaurantes, entre tantos outros. Estes deslocamentos pelas ruas de Tóquio contribuem para a solidão do protagonista, que exilado em seus próprios pensamentos, depara-se com a necessidade de se compreender. Portanto, estará em constante deslocamento durante toda a narrativa:

Passaporte diário de metrô: permite viagens ilimitadas em qualquer das linhas de metrô de Tóquio durante um dia inteiro ao último trem. Pode ser comprado antecipadamente ou no dia do uso.

Táxi: Levante a mão, para um táxi, entre no carro e diga ao motorista para onde quer ir. (LISBOA, 2007, p. 102-3, grifo da autora)

Todo o sentimento de deslocado e fora do lugar levam Haruki ao desvelamento de sua alteridade no encontro com o outro e com o diferente. Nesses deslocamentos entre os *não-lugares*, Haruki questiona sua origem, sua relação com os valores culturais japoneses, a história de seu pai, a ruptura que há nele em relação às tradições, pois “o Japão era apenas mais um país no mundo” (Idem, p. 53). E, em meio a tudo isso, intenta enfrentar uma busca por compreender a si mesmo, descortinar suas identidades. Nesse sentido, são os embates culturais que vão dando a tônica da solidão da personagem.

De acordo com Bauman (2005), nesse mundo contemporâneo em que tudo se dispersa com facilidade, a própria identidade transforma-se em uma forma de experimentação infundável. Sendo assim, como o sujeito está sempre em busca de novas coisas que o satisfaçam, sem que realmente se atenha a uma única que possa satisfazê-lo, a própria questão da identidade se transforma sempre; fazendo com que, a todo momento, recorra a novas, descubra outras, e muitas são redescobertas, pois “os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha” (BAUMAN, 2005, p. 91).

A viagem, por si só, já prediz contato com essas novas identidades e, junto àquelas que são produzidas no interior dos sujeitos, possibilitam maiores experimentações e (des)encontros. Desse modo, vê-se que, levando consigo a perda emocional, Haruki deixa o Brasil e vai em direção ao desconhecido, onde mesmo que os traços de seu rosto sejam orientais, sua identidade cultural, sua língua e as identidades que ele conhece não remetem em nada ao país de seus ancestrais. Ao embarcar nessa viagem, ele se permite deparar com um embate cultural e com sua própria dor: “O Japão saltando como um soluço para dentro de sua vida, tudo por causa dela. Yukiko. A tradutora. Hoje, só isso: a tradutora” (LISBOA, 2007, p.23). Os desdobramentos de sua trajetória vão se formando conforme se deixa levar pela viagem interior, descortinando seu sentimento pela perda da amante: “Os nomes dos dois iam se casar na ironia da capa de um livro. Iam colocar seus nomes no papel. Amorosamente, friamente, levemente” (Ibidem).

Portanto, assim como Celina, Haruki questiona-se sobre sua vida, suas identidades, seus sentimentos, e também sobre a viagem, realizando concomitantemente, tanto uma viagem convencional pelo Japão, um país distante, como outra metafórica através de suas

memórias, por meio dos labirintos de sua solidão que grita ainda mais ao se deparar com um país que era um desencontro cultural para o personagem. Assim, as identidades e as suas buscas vão, aos poucos, sendo moldadas por intermédio dos deslocamentos, que o levam a questionar seu lugar no mundo, ao carregar suas lembranças no âmago da sua solidão e na dor no peito:

Este é o desafio. No assento de um trem-bala entre Kyoto e Tóquio. Deve haver como me perder, de algum modo. Deve haver como me perder para encontrar aquele lugar no mundo que nunca foi pisado antes, um território realmente virgem. Deve haver um modo, quem sabe, de partir em viagem e não regressar mais. Reduzir-se à mochila que vai às costas e a umas poucas mudas de roupa reduzir-se, ou agigantar-se, a uma ausência de casa própria e cidadania, esfacelar o papel pega-mosca do cotidiano e fazer dele mesmo, cotidiano, uma aventura infinitamente deslocável. Deslocável. Desgruda-lo do chão. Levantar os pés para caminhar (...) De tal modo a esquecer que um dia chegou a ser uma reta, dotada de ponto final. De objetivo. Desobjetivar-se. Esse, o território realmente virgem – o único. Assumir como um sentido a falta de sentido da vida. Em todos os sentidos. (LISBOA, 2007, p.80)

Percebe-se o desejo do protagonista em perder-se para, então, conseguir se encontrar. O desejo de encontrar-se em meio à dispersão, de entender-se parte da heterogeneidade do mundo, de sua transitoriedade, de sua movência, e, acima disso, de compreender que suas identidades não são fixas, de que não era “uma reta” e sim “deslocável”. Constata-se, no trecho acima, que a angústia por compreender suas identidades, enquanto construídas ao longo do caminho que é a vida, se faz presente no personagem.

Entretanto, apesar de se permitir a viagem e às possibilidades de encontros e desencontros consigo mesmo e com suas identidades, Haruki procura certa estabilidade das mesmas e de seus sentimentos, como pode ser observado no seguinte trecho: “subitamente era bom estar ali, no Rio de Janeiro, naquele momento, e *ser quem ele era*, o desenhista com a mochila nas costas, *por um instante era bom haver chuva e saber que em dez minutos ele chegaria à estação Largo do Machado*” (LISBOA, 2007, p. 22, grifo nosso). Tais pontos vão ao encontro do que diz Bauman sobre o fato de a identidade ser “uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado...” (2005, p. 84), ou seja, o desejo de se fazer ser na fluidez do mundo, e a contradição de tentar se fixar em algo:

Era preciso reconhecer e reverenciar esses momentos. Eles eram rápidos e raros. Momentos em que sem nenhum motivo aparente *tudo parecia entrar nos eixos, ajustar-se, encaixar-se. Acabavam-se as perguntas e a necessidade delas. Acabava-se a pressa, o ter aonde ir, o vir de algum lugar.* (LISBOA, 2007, p. 23, grifo nosso)

A construção das identidades da personagem alterna-se entre dois movimentos: de um lado, a vontade e a busca por se encontrar e se definir a partir de uma identidade estável, criando uma ideia de falsa estabilidade; e, de outro, tudo o que a faz desestabilizar, transitar, mudar em meio ao mundo contemporâneo, que o preenche de possibilidades de mudança, que leva-o ao encontro com tantas outras identidades que se torna difícil estabelecer uma única. Pois é fato que existe uma vontade de tender a fixação, de ter algo ao qual Haruki pudesse se prender e sentir-se firme; entretanto, a identidade é uma construção não datada, ela é transitória e heterogênea:

Momentos rápidos e raros. Aquele ali se desfez de repente, no cruzamento com a rua do Catete. Haruki notou que perdia alguma coisa, chegou a olhar para trás automaticamente, para ver se dava com um pedaço de si caído na calçada. Mas era o instante que se desmanchava, chuva de sal dentro d'água. (LISBOA, 2007, p. 23-4)

Bauman (2005, p. 33) salienta que, mesmo havendo essa procura por estabilidade, no mundo novo no qual são oferecidas tantas oportunidades “fugazes”, cheias de “seguranças frágeis”, aquele ideal de identidade una é uma utopia. Vê-se que Haruki percebe que não conseguiria nunca se reconhecer como um ser uno, cuja identidade possuiria contornos nítidos, assim como os pés do viajante sobre o chão, ou um rio que sempre seguiria infinitamente seu percurso, pois “um rio falava de dúvidas. Nunca se atinha a si mesmo. Nunca se cristalizava na pedra que o acolhia. Ao mesmo tempo, a pedra, que parecia eterna, ia se gastando e se deslocando da maneira mais contundente de todas – sem alarde, sem aviso” (LISBOA, 2007, p. 49). Rio e pedra são os significados dos símbolos do sobrenome de Haruki herdado de seu pai, *Ishikawa*, na escrita japonesa, símbolos que “contradiziam gravemente a si mesmas” (Idem, p. 49), porquanto a *pedra* representa seu desejo por uma identidade fixa e o *rio* abrange a natureza da fluidez da construção identitária. Tais significados reforçavam o sentimento de não pertencimento e de alteridade do protagonista.

Permanece, desse modo, na personagem, sempre uma sensação de deslocamento e de carência, nessa prolífera sociedade, mesmo envolto pela multidão, uma vez que todos os sentimentos advindos da solidão pertencem ao homem. Assim sendo, é impossível configurar as identidades sem nenhuma crise, em um mundo que pede as diferentes; mas é essa vontade de estabilidade que acaba por ocasionar o mal-estar que Bauman (1998) discute em sua obra *O mal-estar na pós modernidade*. Essa busca por se encontrar, se completar e se entender, oscila no âmago do personagem, fazendo com que ele recaia nas crises identitárias: “ele dormia, na primeira tarde nesta cidade. Naquele momento não era ninguém, não era sequer de si mesmo, ele era antes uma reconstrução. Um romance. Uma ficção por trás dos olhos

fechados” (LISBOA, 2007, p. 69). A identidade, dessa maneira, não é essência, também não é fixa, tampouco estável, homogênea, única, definitiva, logo não há como pensa-la como algo permanente ou coerente, pois

a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder. (SILVA, 2000, p. 97)

Tais buscas, interagindo com os espaços (internos e externos), fazem transbordar também em Haruki a solidão que caracteriza o mundo contemporâneo. Estes sentimentos, nas dimensões inconscientes do eu, permitem que as buscas por identidade e respostas para as perguntas existenciais, explorem caminhos diversos da interioridade da própria personagem. Dado que há, também, o investimento pessoal nessa busca, Haruki tenta estabelecer sua(s) identidade(s) na medida em que se depara com a angústia de ser um estrangeiro em um Japão que o fazia se sentir “um corpo estranho”; e é isto que “permite explicar as razões pelas quais nós nos apegamos a identidades particulares” (WOODWARD, 2007, p. 55-6).

Embora ele viva o embate cultural, realize a viagem e se desloque constantemente, permitindo, assim, um questionamento sobre a sua existência, suas dores e seus laços afetivos desfeitos, o processo de alteridade se completa nele que, “aos poucos, com o passar dos dias e, agora, das semanas, desde que pusera pela primeira vez os pés no país de Bashô, [Haruki] começou a se ajustar à consciência daquilo que o rodeava” (LISBOA, 2007, p. 147). Pois a alteridade, de acordo com Rolnik (1992, p.1), permite “o inelutável encontro dos seres, encontro no qual cada um afeta e é afetado”, resultando em instabilidade nas identidades já conhecidas pelos sujeitos que transitam pelo diferente, pelo outro, levando-os às transformações e às descobertas:

Ele não devia estar suando. Ou que estivesse suando, mas que pelo menos falasse um japonês rudimentar. Os traços do seu rosto, seu nome, tudo lhe impunha essa responsabilidade – que, no entanto, ele nunca havia acatado. Tinha informações básicas. Havia crescido ouvindo algum japonês dentro de casa. Sobretudo quando seus avós o visitavam. Mas isso décadas atrás, e durante décadas que passaram ele teve mais o que fazer. E talento nenhum para línguas. (...). (LISBOA, 2007, p. 28)

O romance termina com Haruki voltando para Kyoto: “a paisagem já parece familiar. O trem de regresso a Kyoto, o trem-bala que partiu de Tóquio. Haruki já é quase um deles, já é quase parte dali” (LISBOA, 2007, p. 181) e “vê a chuva fina que começa a cair enquanto

seu trem se aproxima da estação (...)” (p. 187). Evidencia-se, neste trecho, que após os embates com a cultura japonesa, a busca por compreender suas identidades mediante este (des)encontro cultural, o protagonista consegue aceitar que faz parte do mundo heterogêneo e fluído, como reafirma a seguir: “essa é a verdade da viagem” (p.187). A chuva marca, simbolicamente, essa compreensão da filosofia do poeta Bashô no interior da personagem.

Deste modo, é perceptível que Haruki, ao passar por toda a experiência da viagem e do deslocar-se, permite-se o embate com esse *outro* e o diferente, levando-o a se perceber como parte de um mundo heterogêneo, fluído e movente. Nota-se, desse modo, que ele compreende a questão da viagem e do deslocamento externo; e, o mais importante: ele vai além, em busca de respostas para perguntas sobre sua identidade, enfrentando uma cultura diferente, permitindo-se descobrir, em meio a toda fluidez contemporânea, imerso em sua solidão e em seus desejos. Assim, apesar das tradicionais formas de construções de identidades, que incluem a questão de gênero, etnia, cultura, raça, entre outros, o sujeito contemporâneo, em sua construção ou desconstrução identitária, “atravessa essas categorias e vai além (...) é um sujeito em permanente diálogo, confronto interno e externo” (LOPES, 2002, p. 175).

Tanto os deslocamentos e questionamentos quanto a viagem ao Japão e a viagem metafórica que ele realiza em sua busca identitária, em toda a dispersão contemporânea, permitem-lhe, como homem fragmentado que é, se questionar: “E SE for preciso assumir a fragilidade de nós mesmos na fragilidade daquilo que somos juntos? Viajantes?” (LISBOA, 2007, p. 182); pois, afinal, nada é certo durante viagem que é a vida, e sempre o indivíduo se depara com questões que o levarão a questionar sua existência e sua(s) identidade(s), como exemplifica o término em aberto da obra, que se fecha como se tudo fosse um grande “E SE” (LISBOA, 2007, pg. 124; 142; 182), a vida nada definida ou certa, mas em tudo fluída e repleta de surpresas.

3.5 Haruki e Celina: a impossibilidade dos laços de afeto

Nesse cenário que depreende as angústias solitárias dos protagonistas de *Rakushisha*, no qual a viagem apresenta-se como uma metáfora para a vida, tão incerta quanto a fragilidade identitária com a qual Haruki e Celina têm que lidar em seus deslocamentos, os laços afetivos não são temas do romance. Como afirma Bauman (2005), torna-se evidente que uma das consequências desse mundo fluído e transitório são os desencontros amorosos. Isto ocorre devido à fluidez das relações no cenário pós-moderno, em que os indivíduos transitam

da fase “sólida”, quando a identidade era considerada estável, para a fase dos “fluidos”, chamados assim pelo autor porque não se consegue mantê-las, e que “continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças” (BAUMAN, 2005, p. 57).

Além dos deslocamentos influenciarem na ampliação dessa solidão, a individualidade que caracteriza o sujeito pós-moderno e a solidão marcante nessa época inviabilizam o crescimento de laços afetivos, pois embora Haruki e Celina estejam juntos em um país diferente, a distância na relação não diminui, uma vez que cada um transforma o percurso da viagem em algo pessoal. Para ambos, a viagem significa uma forma de encararem as dificuldades da vida, retornarem ao passado e assim “reaprenderem a andar”.

Nesse contexto, é difícil para os indivíduos manterem uma relação por longo prazo e essa dificuldade faz com que sempre fiquem em busca de laços novos. “Viver sem vínculos” afetivos, vivenciando “relacionamentos sem compromissos”, são marcas que caracterizam a pós-modernidade, uma vez que há o desejo por tais laços e, ao mesmo tempo, o temor de efetivá-los.

O sujeito contemporâneo se depara todos os dias com uma infinidade de coisas que envolvem o mundo profundamente heterogêneo e que causam a insegurança que o faz refletir sobre “como construir os relacionamentos que desejamos. Pior ainda: não estamos seguros quanto ao tipo de relacionamento que desejamos” (BAUMAN, 2005, p. 69). Tais características podem ser observadas na relação entre os protagonistas que, ao se conhecerem no metrô, que é, nos termos de Augé (2004), um *não-lugar*, ou seja, um lugar de trânsito. Essas inseguranças são sentidas pelas personagens, que decidem embarcar juntos em uma viagem que abarcaria um todo desconhecido:

Não precisava durar. Não precisava prometer nada. Podia ser apenas uma noite, sexo um tanto embriagado, e pronto. (...) Mas ninguém falou no assunto.
Ao contrário, ele segurou a porta do táxi para Celina entrar e cumpriu o último susto da noite, que ainda não seria o último susto entre os dois.
Escuta, ele disse. (...)
Você podia ir para o Japão comigo.
Celina não queria ninguém em sua vida. Não se tratava de uma decisão formulada em longos pensamentos e posta em prática. (LISBOA, 2007, p. 40)

Apesar de se encontrarem e decidirem a viagem juntos, nada ocorre realmente entre eles. Estão juntos e, ao mesmo tempo, separados, dispersos em um país que não o de origem, transitando em espaços diferentes, buscando respostas para perguntas que se formulam durante a viagem: “Eu me pergunto se a vida por acaso se faz de reencontros. Talvez faça muito mais de tangentes, de movimentos periféricos, de olhares fugidios que no instante

seguinte já se dissiparam. Por que fincar os pés, então? Por que não somente viajar?” (LISBOA, 2007, p. 14). Celina, dessa maneira, questiona o porquê ser necessário manter laços afetivos duradouros, em meio a tanta fragilidade e desarmonia, e percebe que cada um experimentava uma viagem diferente.

Ambos mantêm certa distância devido às feridas não cicatrizadas que carregam do passado, as mesmas que irão acompanhá-los em seus constantes deslocamentos e em suas contínuas buscas. Cresce a distância, conforme eles se defrontam com suas interioridades, presos à solidão e ao deslocamento espacial e as buscas individuais de suas identidades. Com efeito, desvela-se a impossibilidade de um desenrolar da relação entre eles: “o que Celina tinha encontrado em seu coração para acompanhá-lo, aquela aceitação tão estapafúrdia de um convite estapafúrdio, duas negativas juntas formam e sempre formarão outra negativa” (LISBOA, 2007, p. 77). Os laços afetivos, portanto, não conseguem se estabelecer, pois a solidão que transborda o sujeito contemporâneo é necessária para esse sujeito deslocado:

Do que fugir. Como se houvesse fuga. (...) Era possível fazer essa divisão entre as coisas do corpo e as do espírito, ou ambas estavam (eroticamente) imbricadas, como a linha melódica de uma fuga? Mas o espírito, Haruki pensava, morava nas células nervosas, e o corpo era substância volátil (...) Seria, ainda, possível despistar o coração na linha melódica do pensamento? *Haruki intuía alguma coisa sobre Celina. Talvez por isso não chegasse a se aproximar dela para além de uma certa barreira do som.* (LISBOA, 2007, p. 7, grifo nosso)

De fato, como pode ser observado com os personagens de *Rakushisha*, o sujeito pós-moderno vive em meio a proliferação identitária; desse modo, a construção da(s) identidade(s) está sempre em movimento, ou seja, como Bauman descreve, “procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por muito tempo” (2005, p. 32). Assim ocorre com os relacionamentos. Embora um anseie pelo outro, este outro nunca é suficiente para suplantar a solidão; e, então, esfacelam-se com facilidade os laços afetivos. Nota-se que isto vai marcar a relação entre os protagonistas Celina e Haruki:

E assim as coisas continuaram acontecendo entre os dois, em quase sustos, um grande por acaso com cacoetes de gestos definitivos (...) nada poderia ser definitivo, os encontros duravam duas horas ou duas décadas ou duas vezes isso, mas em algum momento necessariamente seria o fim. (...) De todos os amores, os desamores, os casamentos para sempre, os rancores para sempre, de todas as paralelas que só se viabilizam na abstração da geometria, de todas as pequenas paixões de todas as grandes paixões, de tudo que para na antessala da paixão, de todos os vínculos não experimentados, de todos. (LISBOA, 2007, p. 39)

Isto posto, faz-se claro que a obra de Adriana Lisboa se configura como uma narrativa da própria fluidez, das sutilezas do cotidiano, da dolorosa individualidade e da profunda subjetividade de cada sujeito diante dos acontecimentos que forjam suas trajetórias existenciais. As identidades acabam por ser “firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais” (BAUMAN, 2005, p. 38), o que os aproxima é a percepção de ambos que cada um carregava uma dor intensa com a qual precisavam aprender a lidar. Com efeito, não se estabelece uma relação amorosa entre os protagonistas, pois o que mais importa são suas buscas interiores:

O desenhista e a moça que fabricava bolsas de pano dormiram juntos na mesma cama durante uma semana. Foi assim: vestidos, pegavam um travesseiro para cada um. Uma coberta para cada um. (...)
 Houve aquela noite em que seus olhos se cruzaram mais do que o normal (...) Os olhares se tocaram como se os corpos estivessem prestes. E apenas não soubessem como continuar, como metamorfosear olhar em tato.
 Os corpos continuaram onde estavam. (LISBOA, 2007, p. 77-8)

Os silêncios que ambos intuíaam os separavam na cama e no espaço que compartilhavam, em um país distante e desconhecido: “como se eu pudesse chegar a dizer que somos amigos. Como se eu pudesse ter certeza de que já construímos isso. Topamos um com o outro no meio de um monte de E SE.” (LISBOA, 2007, p. 132). Haruki e Celina não descobrem como *metamorfosear o* “olhar em tato”, pois a viagem transborda em cada um suas individualidades, suas buscas e suas descobertas internas, que vão traçando suas identidades, configurando-os em meio ao mundo pós-moderno.

Essa ausência de sexo, conforme pode ser observado ao longo do romance, transforma-se em algo mais sintomático, pois ficaram mais próximos de criar um vínculo, resultante da recusa de agir, isto é, ao negarem o sexo os protagonistas conseguem ver um ao outro em sua totalidade solitária. Essa aproximação transforma-se em compreensão um do outro, de que cada um carregava suas próprias angústias, e o respeito pelo silêncio intuído em cada um.

HANÓI: A METÁFORA DA VIAGEM DEFINITIVA

O conceito de viagem enquanto metáfora de vida e de morte, espécie de vértice sinalizador da estrangeiridade, exiliência⁴ e alteridade do protagonista, consiste no alicerce das reflexões aqui empreendidas. No deslocamento dos personagens que integram a obra *Hanói*, o contato com o *Outro* e com a morte, gera no protagonista David o estranhamento de si mesmo, enquanto ocorre um processo autorreflexivo sobre seu sentimento de deslocado e na compreensão deste *Outro* a ser construído.

Hanói aborda uma temática profundamente sensível, ao representar um sujeito subitamente colocado em face da morte: David, filho de um brasileiro com uma mexicana,

⁴ tradução do neologismo proposto por Alexis Nouss (2015) para designar “o núcleo existencial comum a todas as experiências de sujeitos migrantes”.

imigrantes ilegais, que, aos 32 anos, é diagnosticado com um câncer em estágio terminal. Esse personagem, no sentido de reunir em si toda sorte de incertezas, despoja-se de seus bens materiais, como o aquário e o peixe com que presenteia um vizinho, para partir em busca de lugares e de contornos identitários que possam melhor lhe representar e/ou conferir sentido à nova realidade que se lhe apresenta. Com efeito, ele constrói um novo caminho rumo à morte, trilhado em meio à contemplação de si mesmo e dos seus questionamentos sobre o estar no mundo.

No romance de Adriana Lisboa, a viagem age como um movimento que irá nortear tais descobertas e aprendizagens do protagonista David. Esse percurso está pautado na busca por compreender a si mesmo, seus sentimentos diante de sua finitude iminente, sua falta de laços afetivos confiáveis e sinceros, e a construção destes mesmos sentimentos com novas pessoas, com as quais se depara em sua jornada no limiar da morte. A subjetividade e a autoconsciência projetam em David a necessidade de estabelecer na metáfora da viagem, que estabelecerá os contornos de sua construção identitária, uma ânsia mais existencial, como veremos no decorrer deste capítulo.

Assim como afirma Ianni (2003), o deslocar-se faz parte da vida do homem. A viagem, nesse sentido, seja ela real ou metafórica, implica o desejo ou a necessidade de lidar com o outro, a angústia por transformar-se por meio do contato com o novo. O termo viagem em si, segundo nos ensina Ianni (2003), compreende a ideia de transpor fronteiras, tanto as físicas quanto as simbólicas. Neste processo, o contato com o *Outro* propicia o sentimento de deslocamento, amplia as diferenças e leva a um processo de alteridade. A identidade sofre a influência desse deslocamento, (des)(re)construindo as existentes e ampliando a multiplicidade que caracteriza o sujeito contemporâneo.

A ideia de descortinar o *Outro* e recriar a si mesmo está no cerne dos indivíduos que se deslocam. A viagem projeta no indivíduo um engajamento com angústias individuais, projetados na poeira do tempo, o pouco que resta ao protagonista, e na busca pela(s) identidade(s), projeto desencadeado pelo destino certo da morte. Todos esses pontos levam o termo viagem, em *Hanói*, a uma emblemática descoberta do eu diante deste Outro, e principalmente de si próprio, que irá demarcar um processo de estranhamento, muitas vezes necessário para alcançar o objetivo da viagem.

O sujeito deslocado pela sua efemeridade, confronta-se com a dura realidade de que não tem quase nenhum controle sobre suas próprias angústias e escolhas, pois, de alguma forma, de qualquer deslocamento, seja metafórico ou real, o indivíduo retorna diferente. Há sempre uma surpresa a ser encontrada, há sempre algo novo com o qual tem que aprender a

lidar, desafiando o percurso do sujeito que se desloca. Os lugares, exteriores ou inscritos na memória, às vezes, são novos ao olhar do viajante, que se depara com o enigma de ser um viajante em si mesmo, descobre que é sempre um aprendizado novo a ser realizado em sua jornada.

Na obra de Adriana Lisboa o termo abrange, assim como descrito acima, dois pontos: o deslocamento espacial em si, representados pelos personagens Linh, Houg e Trung, exilados no pós-guerra vietnamita, e a simbólica, a grande metáfora construída pelo personagem David sobre *Hanói*, o cemitério de elefantes, que marca a sua vida.

4.1 David: esquecimento e morte

Os estudos sobre a literatura brasileira contemporânea mostram que as narrativas interpretam um mundo no qual as pessoas, sob a ótica da indeterminação dos sujeitos, buscam por algo que os defina como tais. Ladeados pela desorientação causada por um mundo pós-moderno de fronteiras móveis, o espaço se configura em meio a essa espécie de caos contemporâneo. Com o acelerado processo de globalização espacial e cultural, esse elemento passa a ter grande relevância na configuração das identidades e na construção de personagens problemáticos, “espaço de busca identitária de narradores em crise” (CURY, 2007, p. 13).

Também entra em cena a questão da morte, que, de acordo com Bauman (1998), tendeu, na modernidade, a ser esquecida, e progressivamente desconstruída pela ciência. De fato, a medicina progrediu ferozmente na direção da manutenção da vida, repelindo as causas da morte o máximo possível; o sujeito passou a se preocupar apenas em preveni-la.

Desse modo, há sempre uma imprescindibilidade em negar a morte, fazendo com ela desapareça do discurso, acompanhando o raciocínio de que quanto menos se fala sobre, mais irreal, distante e improvável se torna. Entretanto, a ciência é capaz, apenas, de “efetuar um salto qualitativo de meramente prolongar a vida – isto é, de adiar o momento em que a pessoa se depara com a morte, quanto ao mais, inelutável” (BAUMAN, 1998, p. 195). É a utopia de uma onipotência humana.

O ser humano, em sua frágil existência diante da imensidão da morte, sempre irá desviar a atenção do tema quando este aparecer em seus pensamentos. Em seus deslocamentos pelo mundo, não há espaço para a reflexão sobre a transitoriedade da vida, pois o futuro em que está vivo é sempre o único a ser objetivado pelo homem. Exige-se, portanto, o esquecimento da fatalidade e inexorabilidade da morte, “para tanto, o homem a

‘despersonalizou’, fez dela um fenômeno puramente biológico ou social, recusando-se a meditar sobre aquilo que é uma experiência à qual todos os seres se submetem individualmente” (LIBANORI, 2006, p. 160).

Na pós-modernidade, o significado de morte, portanto, é construído pelas pessoas como se esta fosse algo desacreditado. Cada vez mais se busca estratégias para diluir o conceito de morte e sua tragicidade. Assim, a morte “é marcada pelo descrédito, escárnio ou justa desistência de muitas ambições” (BAUMAN, 1998, p. 195) que ocorre, segundo o autor, ao exorcizar o horror da morte, transformando-a em algo banal. Isto a coloca como algo comum demais para se pensar e para utilizar-se de dramatização a seu respeito.

Kubler-Ross (1996) afirma que “quanto mais avançamos na ciência, mais parece que temos e negamos a realidade da morte” (p. 19), ou seja, tenta-se evitar e ignorar sua existência, tanto negando-a quanto banalizando-a. A insistência do homem na morte como ocasional, associando-a a acidentes e doenças, torna-a imprevisível, ao fugir de sua iminente fatalidade. Heidegger afirma que "no domínio público, 'pensar na morte' já é considerado um temor covarde, uma insegurança da presença e uma fuga sinistra do mundo. O impessoal não admite a coragem de se assumir a angústia com a morte" (2002, p. 36).

Por certo que ter a coragem de assumir a sua fragilidade diante do mundo e refletir sobre sua existência e morte significam instigar o sentimento fúnebre na vida humana. Porquanto “no que concerne a uma meditação sobre a morte, não se pode proceder como nas outras áreas do conhecimento humano, não se pode reduzi-la a termos e módulos do conhecimento, com os quais se pudesse alcançar uma imagem ou esquema sobre o assunto” (LIBANORI, 2006, p. 161). Deste modo, o homem a transforma em algo a acontecer com o outro, nunca com ele, tomando de si para morte uma distância suportável em sua realidade.

Heidegger denominou como "decreto silencioso" a tendência humana em escamotear a realidade da morte, um “decreto silencioso e impessoal, o que ‘cabe’ é a tranquilidade indiferente frente ao ‘fato’ de que se morre” (2002, p. 36-7). É a angústia e o temor que impulsionam essa desconstrução do tema, estabelecendo uma distância segura entre o homem e a morte, para que aquele possa tranquilizar sua existência.

O homem, segundo Libanori (2006), jamais estará preparado para morrer, isto é, nunca estará definido, acabado: “O homem morrerá inacabado qualquer que seja sua idade e independentemente de suas ações” (p.161). Pelo homem ser um ser que vive para o dia de sua morte, esta atua como um fato decisivo na construção e manifestação da personalidade humana. Sendo a única ação realizada sozinha em sua particularidade, ninguém morre no lugar do outro, devendo o homem enfrentá-la por si mesmo. Para Heidegger, é pensar a morte

como uma necessidade do próprio ser, "a cotidianidade é justamente o ser 'entre' nascimento e morte" (2002, p. 11). Desse modo, o viver, o estar vivo, mas consciente, é apenas uma passagem entre nascer e morrer.

De fato, a negação, o esquecimento, a banalização e o distanciamento ocorrem somente até a morte fazer parte da realidade do próprio indivíduo. Libanori afirma que “a angústia advinda da constatação de que o homem é mortal não deve ser banida, pois se trata de uma sensação que considera a existência como um processo coerente de início e fim, embora o fim seja imprevisível” (2006, p. 162). Quando se tem que encarar a morte, seja com a perda de um ente ou a própria, datada devido a alguma doença, como a do protagonista David do romance em análise, é que se torna visível ao homem sua fragilidade. Ao deparar-se com a questão do tempo, ou seja, a finitude humana, é que se percebe, de fato, a vida. É justamente isso o que deflagra perguntas acerca da vida e da morte, pois o homem só “será capaz de mudar as coisas quando começar a refletir sobre a própria morte” (KUBLER-ROSS, 1996, p.29).

David apenas percebe sua vida, sua existência e finitude e resolve agir sobre ela, quando a morte se torna parte essencial, decisiva e fatal. E todas as coisas da vida, como o trabalho na loja de construção, e qualquer outra ação da vida cotidiana, “entram para o país dos sonhos: viagens, turistas, água mineral, vasos sanitários. Uma nuvem de poeira as embaçava” (LISBOA, 2013, p. 13). Todo o processo de negação, aceitação, transferência, resignação, dor e aceitação lúcida, próprios daqueles que descobrem uma doença terminal e pelo qual passa o personagem David, se dá no limiar da angústia diante da notícia do câncer e seus desdobramentos. Pois, apenas então, o personagem começa a buscar algo mais, além daquilo que vivia, através do ritual de despojar-se das coisas materiais e da busca por laços afetivos, na tentativa de reconstruir sua identidade existencial.

Observa-se isso no seguinte trecho: “O problema também era que doenças, dores e coisas desse gênero acabavam fazendo com que você pensasse demais em si mesmo” (LISBOA, 2013, p. 30). A consciência dele em relação a si é desperta, como se a vida começasse, de fato, a ser vivida pelo personagem ao latejar sua finitude. A notícia de sua morte funciona como uma epifania para David, despertando-o da sensação de comodismo: “Era difícil puxar voluntariamente seu próprio tapete. Requeria às vezes um oncologista dizendo as notícias não são boas” (p.84). Essa epifania propicia que o personagem descubra seu espaço, que se constituía em uma vida corriqueira entre trabalho e música e uma solidão percebível ao se ver sozinho para enfrentar a dura realidade:

David pensou em Lisa. Em como, pela primeira vez, era estranho estar sem ela. Sozinho. Como era estranho estar tão sozinho, um fosso entre ele o velho com o boné do Coliseu ainda que trocassem palavras, um jornal, uma fatia de bolo, entre ele e o seu cachorro e as outras pessoas que passavam por ali, sob aquele empenhado sol de primavera. (LISBOA, 2013, p.70)

Esse sentimento de solidão, a sensação de estar só em meio à multidão, permeia a trajetória do protagonista pelas ruas de Chicago, cujo espaço da cidade apresenta-se como um cenário para as suas angústias existenciais. Lisboa traduz o espaço urbano, o movimento constante das pessoas pelos espaços despersonalizados, os *não-lugares*, em conformidade com os espaços metafóricos que são estabelecidos pelos protagonistas Alex e David no romance. A cidade aparece para apresentá-los em seu presente, o dia corriqueiro, dialogando com suas constantes reflexões.

O espaço privilegiado em *Hanói* é o simbólico e/ou metafórico das memórias de Alex em relação ao exílio de sua família vietnamita nos Estados Unidos, e Hanói, o cemitério de elefantes, para David. Ao estabelecer Chicago como o local onde os protagonistas transitam e se conhecem, colocando-a como cenário para os espaços metafóricos que ambos vão recriando, a questão temporal desloca-se de acordo com o estado emocional dos personagens. Dessa forma, para David, o agora em Chicago era o que importava, e o passado, com sentimentos nostálgicos em relação a ex-namorada e aos pais, que se somava a uma sequência de acontecimentos presentes, com Alex e sua família e o fato de que para ele não existiria um futuro.

Hanói constitui-se, portanto, por um processo doloroso de formação vivenciado pelo protagonista na busca pelo desprendimento diante da inexorabilidade da morte. Ele resiste ao desespero e, ao longo da narrativa, passa por um processo de desapego e aprendizagem, com a finalidade única de que, por meio de sua busca e de seus conflitos, a totalidade do mundo lhe seja desvendada, e seu fim, no caso a morte, não seja vazio e solitário.

É diante de sua decisão de não se comportar como vítima da situação que encontra na relação com Alex, uma jovem mãe solteira, que trabalha em um mercadinho asiático e que tenta conciliar sua vida entre os cuidados com o filho Bruno, a faculdade de astrofísica e o trabalho, um destino simbólico chamado Hanói, terra dos antepassados da americana: “Se você pudesse fazer uma viagem a qualquer lugar do mundo. Para onde iria? Para onde eu iria? (ela riu) (...) Iria para Hanói” (LISBOA, 2013, p, 129). A história passa a se desenvolver no entorno da solidão de David, do enfrentamento com a morte e da busca por sua(s) identidade(s), desapegando-se das coisas materiais à sua volta a fim de enfrentar sua nova realidade, enquanto planejava sua viagem para Hanói.

Para melhor compreensão das angústias do personagem, Lisboa constrói metáforas que dialogam com os deslocamentos empreendidos por David no decorrer da obra. Entre elas, destacamos a do “elefante de pedra verde”, utilizado recorrentemente ao longo da história: “o oncologista pegando um pequeno elefante de pedra verde que tinha em sua estante e revirando-o entre as mãos enquanto falava. Era como se estivessem ali discutindo o caso do pequeno elefante de pedra, não o de David” (LISBOA, 2013, p. 9).

Em diversas culturas, há diferentes significados para a palavra *elefante*, mas segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), é na Ásia que o símbolo é acompanhado de diversas forças positivas, uma vez que é considerado “símbolo, não de peso bruto, mas de estabilidade, de imutabilidade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 359-360). Também os Hindus os veneram como símbolos de poder, através da imagem do deus hindu Ganesha, o qual pressupõe grande sabedoria, superação de obstáculos e “é, efetivamente, o *começo e o fim* (...) o elefante, é o **alfa** e o **ômega**” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 360, grifo do autor).

Por conseguinte, pode-se afirmar que, mesmo desejando evitar passar pelos estágios de um doente terminal – como a negação, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação –, através da metáfora do elefante, David traduz e imprime seus sentimentos. É por meio deste símbolo, por exemplo, que ele demonstra a primeira frase: “uma língua musical para que o oncologista e seu elefante verde ficassem ali, quietinhos, naquele território da quase incredulidade. Naquele reino das hipóteses” (LISBOA, 2013, p. 51).

É justamente essa sabedoria que caracteriza a relação de David com o mundo, quando usa a imagem simbólica dos elefantes em suas divagações e questionamentos, como podemos observar na seguinte passagem: “Elefantes não deveriam morrer, não é verdade? Elefantes deveriam viver para sempre. Mas morriam, e sobravam como carcaça, depois ossos, depois o que quer que ficasse dos ossos. Vestígios. Pequenas marcas no chão” (LISBOA, 2013, p. 10). Pode-se observar, portanto, que a metáfora do elefante demonstra sua aflição diante dos acontecimentos, enquanto representa o desejo suprimido de ser no mundo, um ser cujo tempo não o corresse, mas que fosse imutável.

Para reforçar a imagem metafórica do elefante, o personagem utiliza a cor verde para descrevê-lo: “um pequeno elefante de pedra verde que tinha em sua estante” (LISBOA, 2013, p.9). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), o verde simboliza e possui a característica ambiguidade entre vida e morte, reafirmando a situação do protagonista e o seu embate com os mesmos: “o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino” (2009, p. 943). Observa-se que o destino fatal da morte é

relembrado através da simbologia do elefante de pedra verde diversas vezes no decorrer da narrativa. Conforme se pode verificar nos fragmentos abaixo recortados:

Era um elefante jovem, com dentes saudáveis, mordendo a comida com força, arrancando as folhas das árvores. (p. 21)

O médico lhe informou seu novo prazo de validade, com o pequeno elefante de pedra verde entre as mãos. (p. 43)

Uma língua musical para o oncologista e seu elefante verde (...) vai piorar com a radioterapia, infelizmente, o médico havia dito ao elefantinho de pedra. (p. 51)

Aparecendo assim por todo o romance, o elefante de pedra verde retorna para lembrar o personagem que sua finitude era real, palpável. O que não permite David se afastar ou buscar formas de fuga de sua realidade, e sim construir uma forma de enfrentá-la.

Utilizando-se da metáfora, David observa as pessoas a sua volta e pensa na sua própria condição, como se não fosse “o jovem elefante de dentes saudáveis, ainda capaz de morder o mundo”, mas sim “o elefante que se encaminhava precocemente ao pântano” (LISBOA, 2013, p. 21). Um elefante que precisava encarar, entender e aprender a conviver com sua nova realidade: “Era preciso aprender e esquecer, simultaneamente. Aprender cada vez menos, esquecer cada vez mais” (p. 191), como veremos mais adiante.

Esse mundo rotineiro, constituído por trabalhar como vendedor em uma loja de materiais de construção e tocar seu trompete, sem laços familiares, pois os pais haviam morrido e não tinha contato com os poucos primos que sabia existirem, torna-se caótico após a consulta com o oncologista, levando David a se desprender da mesmice do dia a dia para o enfrentamento da realidade. O personagem condiciona-se para trabalhar sua nova situação, percebendo-se em crise:

os sintomas já vinham colocando placas de transito com limites de velocidade, com avisos de RUA SEM SAÍDA e com vermelho histórico do PARE. De modo que não havia muita margem de manobra. Ele era como uma cidade tomada, cheia de barricadas e postos de inspeção. (LISBOA, 2013, p. 22)

Essas sinalizações de trânsito para o corpo do personagem reagindo à doença, representam a cidade e reforçam a certeza de um fim que se aproxima, pois ao utilizar ‘RUA SEM SAÍDA’ e ‘PARE’, o desejo de que ocorra em seu diagnóstico o que aconteceu com o paciente que descobre ter sido um erro e que não estava doente de fato, fato citado pelo protagonista algumas vezes no romance, é colocado para baixo, como um espaço perdido de esperança. Ao que nos parece, a escritora realiza uma espécie de interrelação entre os espaços

físicos e mentais, tornando possíveis essas analogias entre a doença, cujo fim seria a morte, e a cidade por onde David se desloca.

Acreditando nessa mesma filosofia, como parte desse novo processo, tem-se o plano arquitetado por David de ir sozinho ao cemitério de elefantes, ou seja, de morrer solitariamente. Isso faz parte da ideia de esquecimento constituído pelo protagonista como meta para sua morte, isto é, ir apagando-se do mundo. O espaço criado pelo personagem é muito mais simbólico que físico, o que sugere que ele consegue perceber o vazio de presença humana, de laços afetivos e de relações consistentes. Assim, sua primeira reação ao perceber a solidão é a de acreditar que a vida equivale ao cemitério de elefantes, local para onde os elefantes caminham sozinhos na iminência da morte:

David tinha lido numa revista, muitos anos antes, que os elefantes abandonam sua manada ao sentir que a morte está próxima e vão sozinhos procurar um lugar onde não seja difícil encontrar água e abrigo. Os dentes se fragilizam, perdem a eficiência de outras épocas da vida, e os animais vão buscar áreas pantanosas, por exemplo, onde encontram o alimento já amolecido. Parecia ter sido essa a origem do mito do cemitério de elefantes. E era ali que os animais viam seu último dia e davam seu último suspiro, naquele colosso de corpo que antes parecia quase indestrutível. Elefantes não deveriam morrer, não é verdade? Elefantes deveriam viver para sempre. Mas morriam, e sobravam como carcaça, depois ossos, depois o que quer que ficasse dos ossos. Vestígios. Pequenas marcas no chão. (LISBOA, 2013, p. 10)

A crença, no entanto, é colocada em questionamento ao reconhecer no contato afetivo com Alex, Linh, Huong e Trung a vida que poderia ter caso não morresse. Deste modo, torna-se questionável o vazio essencial planejado pelo protagonista, revelando que, no seu íntimo, há o desejo por estabelecer laços reais de afeto. Mais uma vez, a morte é repelida e o desejo de viver, aparece claramente ao protagonista afirmar que, por ser “quase indestrutível” os “elefantes não deveriam morrer” (LISBOA, 2013, p. 10). O sentimento que o personagem carrega, portanto, é o de quem não acredita ser possível que sua morte estava com data marcada.

O futuro, desta forma, tem seus contornos borrados para o protagonista e, em suas reflexões, a metáfora Hanói, a cidade vietnamita que intitula a obra, se estabelece como o destino mais viável ao personagem. A mesma cidade se concretiza enquanto espaço físico, no último capítulo do romance, sendo que Alex desloca-se pelos espaços da cidade após a morte de David.

David coloca *Hanói*, portanto, “a cidade entre os rios”, como meta e se prepara com a intenção de chegar ao destino, que, de fato, parece significar o imprevisível diante da previsibilidade da morte a que está fadado. Mas, se para ele, Hanói é um espaço simbólico,

para Alex essa sua convicção lhe parece incompreensível: sair do seu país para ir ao Vietnã, sozinho, conhecer uma cidade que ficava a “Uma lua de distância da história de Linh e Huong e Trung, o que David tinha a ver com isso?” (LISBOA, 2013, p. 181). Observa-se que, para David, essa imagem imaterial de Hanói, configura-se como uma espécie de referência, uma estrela guia, o motivo pelo qual deveria continuar aprendendo, até o fim que se aproximava tão rapidamente: “Talvez seja o melhor lugar para eu visitar, nas minhas condições” (p. 192).

Assim, o destino simbólico que David traduz como Hanói, não era o lugar físico, mas sim uma representação para o cemitério de elefantes, onde iria para morrer em solidão: “tinha começado a pensar em Hanói como uma espécie de cemitério de elefantes. E para o cemitério os elefantes vão sozinhos” (LISBOA, 2013, p. 192). Com efeito, seria um lugar que se configurava como um destino, uma fatalidade da vida, ou seja, uma motivação para aprender a viver de acordo com sua situação, aprender com ela, e no fim, chegar a *Hanói* sozinho.

No intento de morrer solitariamente, David traça o plano de desapareço e esquecimento. A tentativa de esquecimento configura-se como desejo de não pensar na vida que tivera e nem na que poderia ter, esquecer-se das coisas era preparar-se para a transição entre vida e morte. Segundo Gagnebin (2004), é “pelo fluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta”, que há a oposição do “infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração” (p. 03). É por esse fluxo que o personagem constrói seus questionamentos mais profundos, na ânsia de se libertar das coisas conhecidas e se compreender como um novo “eu”. O relembrar o passado exige um processo que envolve o esquecimento, e este mesmo processo é requerido ao precisar lidar com um presente conflituoso. O plano do protagonista, então, consistia

em que ele fosse se afastando do centro, apagando as letras do seu nome, esfriando a sua temperatura corporal, respirando mais devagar, falando cada vez mais baixo, até que não estivesse mais ali e as pessoas nem mesmo notassem que em algum momento tinha estado. (LISBOA, 2014, p. 31)

Essa certeza se tornava cada vez mais real, teria um fim, de alguma forma sua existência cessaria em pouco tempo. A morte, “a única característica comum a todas as coisas” (p. 31) era o ponto final, o destino ao qual todos estavam fadados: “Ou você achou que era para sempre? Como pôde levar um susto com o primeiro fio de cabelo branco na cabeça? Era para cá que você vinha quando deu o primeiro passo e tropeou e viu que o chão era mais duro do que imaginava” (p. 31-2). Trata-se de um enfrentamento da vida e da morte, capaz de dar suporte para o plano de apagar-se do mundo de tal forma que morrer fosse

apenas a realização de um último momento, em que sua existência, já minimizada do mundo, se extinguisse totalmente.

A arquitetura desse plano é constantemente permeada por deslocamentos espaciais, entendidos como parte da busca do desprendimento do mundo, a qual fica mais difícil quando se dá conta de que a realidade de tudo e de todos permanecerá intocada após sua morte: “por um instante David achou estranho que tudo aquilo fosse continuar existindo e funcionando sem ele e depois dele” (LISBOA, 2013, p.59). Daí a sua angústia. O desejo de esquecer quem era, o que vivia, isto é, a vida que antes existia nele, “o elefante novo de dentes fortes”, na tentativa de aceitar a morte.

Em ordem cronológica, o desapego material inicia-se com o pedido de demissão da loja de materiais de construção (p. 64), a doação do aquário ao vizinho (p. 67), o fechamento da conta no banco (p. 72), a doação do notebook e de três panelas para Alex (p. 108), seguidos de pratos e copos para Trung, dono do mercado asiático (p. 126), e outros utensílios pegos por Alex em seu apartamento (p. 128) e mobílias que outros vizinhos recolheram (p. 215) e seu mp3, que continha as inúmeras músicas citadas no decorrer do romance e com que presenteia Xavier, o velho que conhecera na praça (p. 227). Por fim, ele entrega o penúltimo elo com sua vida, o apartamento: “Existia agora nele uma vontade de ir mesmo embora dali, já, e para sempre. O apartamento mais parecia uma longa história que alguém estivesse contando, mas que ele já tivesse ouvido antes (...) e era entediante continuar escutando” (p. 215).

O desmantelamento do lar representa também suas identidades sendo desconstruídas em busca de novas com as quais pudesse se reconhecer, diante do novo contexto que se instaurava: “O passado, gelo seco deslizando entre personagens irrealis” (p. 30). Pois, segundo afirma Hall (2011), a construção da identidade se processa de forma constante, de acordo com o contexto no qual o indivíduo está inserido.

Esta jornada ganhava consistência conforme David se desapegava dos bens materiais, e percebia que “então era mesmo possível ir tirando as tomadas da parede, uma a uma. Uma a uma. Sem que praticamente ninguém a notasse” (LISBOA, 2013, p. 72), pois se desligar do mundo lhe parecia possível. No entanto, enquanto se desloca em meio aos seus pensamentos e realizações, o que lhe ocorre é a descoberta de que sua existência exigia dele mais do que desapegar materialmente das coisas. O desejo de estar próximo de Alex e sua família coloca em conflito o plano de ir sozinho ao cemitério de elefantes, de apagar-se do mundo sutilmente, enquanto realizava a viagem solitária à Hanói.

Isto se apresenta claramente nas expectativas que tem em relação a vida, caso não estivesse doente, consistindo em transformar-se em um sujeito viajante: “Atravessaria ainda mais países. Ficaria mais tempo em cada um deles. Aprenderia línguas. (...) Tocaria com músicos do Paquistão, da Rússia, da Argentina. Seria uma pessoa mínima e sem chão, uma pessoa em trânsito” (p. 222). Esse desejo é questionado por Houg, mãe de Alex: “Hanói é uma ideia sua. [...] Alguma coisa que você imaginou. O que você está querendo não existe. Me desculpe por dizer isso” (LISBOA, 2013, p. 194). Segundo Houg, Hanói não passa de uma fantasia que David nutria. Esta interferência de Houg nos pensamentos de David demonstra o silêncio e a solidão dos protagonistas, que estão sempre imersos em suas angústias e divagações:

O que Houg não entendia era que David tinha começado a pensar em Hanói como uma espécie de cemitério de elefantes. E para o cemitério os elefantes vão sozinhos. As pessoas vão sozinhas para a sua própria morte. Ninguém morre acompanhado. (p. 193)

Embora Hanói transforme-se nessa metáfora do elefante, de solidão e de silêncio, também era acrescida do sentimento de esperança: “Será que Hanói, um lugar tão estrangeiro para ele, a morte ficaria detida na fronteira? Será que tudo ali seria tão diferente e novo que ele também poderia ser diferente e novo, recomeçar, ressuscitar ao terceiro dia?” (p. 194). Tal interrupção de Houg, leva David a perceber a contraditoriedade dos seus sentimentos e projetos. Entre estar consciente do seu fim e Hanói ser destino simbólico de sua morte, persiste um desejo crescente de que a solidão presa em sua alma fosse preenchida por aquelas pessoas que começara a aprender a gostar, e que representavam um tempo de vida que sabia não ser possível prolongar por muito tempo.

Estes sentimentos confusos eram acompanhados pelo progresso da doença no corpo de David: “O mundo andava menos nítido. Alguém estava brincando de apagar os contornos dos acontecimentos com uma borracha. Até mesmo os contornos dos pensamentos de David. Às vezes era difícil acompanhar uma ideia até o fim” (p. 71). A sugestão que fica é a do questionamento acerca da sua existência humana. Os apelos materiais a que se sujeita o personagem até o momento de receber a notícia da morte iminente perdem o sentido. De fato, parece que a morte está acima de tudo. E isto não pode ser tomado como apenas uma angústia entre viver e morrer; mas, também, como um destino, tido como cruel para a maioria dos seres vivos, e ao qual estamos todos sujeitos

O personagem utiliza-se da simbologia da morte de seu cachorro Oscar para refletir sobre a sua:

David acordou pensando em Oscar, que andava meio sumido da sua memória. Lembrou-se dele deitado na cama depois da terceira injeção, exatamente como se fosse um cachorro adormecido, exceto pela falta de movimento do seu corpo. Se ele, David, também pudesse morrer num céu de Valium e chocolate. Se alguém injetasse um anestésico e ele fosse embora desse jeito, sem dor e sem qualquer preocupação, averiguar se havia mesmo qualquer coisa depois da vida, e se houvesse, o que era. E, se não houvesse, tudo bem também. Ele acordou pensando em Oscar, e sentiu medo. (p.124)

O medo experimentado por David é inerente à condição humana: é o medo do desconhecido, é um medo que assombra as almas mais comuns e perturba os mais críticos, capaz de transformar a percepção de realidade e de crenças. O que vem depois que eu morrer? O que fica? Para onde vou? Estas questões que remetem ao medo imemorial da morte, é um dos medos referidos por Montaigne como aquele sentimento capaz de nos imobilizar ou nos dar “asas”, “principalmente quando sob a sua influência recobramos a coragem que ele nos tirara contra o que o dever e a honra determinavam, que o medo revela sua ação mais intensa” (MONTAIGNE,1991, p. 40).

David percebe que este medo poderia se transformar em algo maior, algo que iria imobiliza-lo diante do pouco tempo que lhe restava de vida. Por isso, caracteriza-se como um personagem em busca de aprender: “David sabia que precisava sair. Do seu apartamento, do seu prédio, ir para a rua, para fora. Para longe do medo” (LISBOA, 2013, p.125). Essa fuga de espaços que lhe lembrava do que tivera, a vida que vivera, as identidades que possuía, impulsiona-o para os espaços da cidade, para o deslocamento, lugares onde poderia estar imerso em seus pensamentos, refletir sobre suas angústias e afastar-se do medo.

Ele havia procurado no mapa a cidade para onde Alex tinha decidido, involuntariamente, que ele iria, depois que entregasse o apartamento. Mas não queria saber muito. Veria o que tivesse de ver quando chegasse lá. *Antes disso, tudo o que havia disponível eram as palavras dos outros, os olhos dos outros, a vida dos outros, e não seria suficiente.* (p. 139, grifo nosso)

Essa incerteza angustiante de não saber como seria essa sua última viagem, esse seu último destino, leva-o a pensar sobre a vida, se sua rotina teria mesmo valido a pena: “Será que todos os doentes ficavam nostálgicos? Querendo ver fotos e objetos antigos, segurando a vida inteira nas duas mãos e avaliar o que tinha sido, o que não tinha, e se afinal tinha valido a pena?” (p.119). A certeza de que o tempo era infável, que a morte pertencia a todos, inclusive a ele, a angustiante imagem de relembrar o passado e buscar esquecê-lo, de aceitar o presente e ignorar qualquer futuro, alicerçam cada um desses questionamentos do personagem.

Outras imagens são construídas por David no decorrer do romance, metaforizando a morte enquanto viagem: “Não existia, ele tinha certeza absoluta, um guia de viagem para a última etapa da vida de alguém em algum lugar. Não venderia” (p. 139). Uma certa esperança de que alguém dissesse o que viria a seguir, como seria esse destino, fica explícito nesse trecho, no qual persistem a angústia e o medo pela incerteza do que representava Hanói.

Outro ponto essencial na trajetória de David é a música, que está presente em todos os contornos do personagem, acompanhando-o em suas angústias. Além de ser um trompetista, sua trajetória é permeada de referências musicais. As imagens nostálgicas de um futuro, que jamais seria passado, conduzem a melodia em harmonia com a morte próxima do protagonista, como pode ser observado no seguinte trecho:

Ele se imaginou tocando num bar futuro, casa cheia: nossa próxima música é um tema que compus faz alguns anos para uma garota, uma dançarina de pernas grossas e voz aguda que não gostava que eu tocasse e um dia foi embora. Lisa, onde quer que você esteja, cuide-se e seja feliz, baby. E contaria, ummm, dooois, e a banda entraria, azeitada e leve, o piano formando um acolchoado de acordes, o contrabaixo fazendo seus comentários com aquela elegância discreta que só os contrabaixos têm. (p. 29)

Essas imagens sensoriais percorrem a narrativa, dando uma musicalidade única ao romance de Adriana Lisboa. Logo ao descobrir a doença, antes de conhecer Alex, David senta-se na praça e pega seu trompete, tocando enquanto seus pensamentos palpitavam a notícia de sua morte: “Alegria. Era preciso alegria. Pensar em Cartola cantando ‘A cor da esperança’. *Amanhã a tristeza vai transformar-se em alegria* e pronto. O trompete como se cantasse. O trompete como se cantasse na língua de Cartola” (p. 40). Observa-se que o protagonista recorre a uma música que lhe causa sensação de alegria e de esperança, em um momento que a descrença, a confusão e o medo fazem parte da sua vida.

A linha melódica, para David, era uma sensação única, percorrendo as páginas do romance, acompanhando-o em cada angústia. A música, então, é acolhida como a única coisa da qual não queria se esquecer, mas sim que o acompanhasse até seu último compasso em vida:

Ele sempre colocaria *King of blue*, em primeiro lugar, mas havia *In silente way*, *Miles smiles*, *Bitches Brew*, *A Love Supreme* (...) os álbuns de Jack Dejohnette que ele vinha ouvindo bastante nos últimos tempos, e Tom Jobim, Christian Scott, Brad Mehldau, Soulive, Tord Gustavsen e muitas coisas mais, coisas que ele levaria num mp3 player, porque esperava que a sua morte tivesse pelo menos uma boa trilha sonora. (p. 106)

A morte, deste modo, é vista pelo protagonista como a sua última música, o último solo tocado por ele: “esse era o solo que David precisava tocar desacompanhado, e de preferência sem ninguém ouvindo” (p. 143). A maior angústia do protagonista, no entanto, não seria essa sua última música, mas “de todo modo, era uma pena saber que não ia mais poder tocar o seu trompete, nem ia mais poder ouvir Miles tocando “Round Midnight” ou “Spanish Key”, o que era ainda pior do que não poder mais tocar ele próprio” (p.85). Observa-se que a solidão do protagonista é ainda mais substancial ao se dar conta que a única coisa que fazia sentido no tempo que vivera, não poderia mais ser realizada por ele. A morte como se fosse uma música, vindo de algum lugar, soprando baixinho sua melodia, o desejo de morrer “em meio a um blues” (p. 58).

O desejo dele é realizado por Alex que, ao cuidar dele em seus últimos dias, colocava suas músicas favoritas para tocar:

No fim, ele parecia tranquilo, quase contente, e havia feito as pazes com a confusão que tinha deixado de tentar torcer em algum tipo de sentido.
 Dormia muito, no fim. Já praticamente não enxergava, e por isso não saía mais de casa.
 Numa tarde (...) Alex pôs para tocar “Sweet Georgia Brown” – com Ella Fitzgerald e a Duke Ellington Orchestra.
 Sabia que era uma das preferidas de David. Havia feito uma lista das preferidas de David.” (p. 235)

A música, deste modo, contribui para que o protagonista não se encaminhe solitariamente para o pântano. Com Alex ao lado, a música transforma-se em uma companheira que lhe soprava a centelha de vida que lhe restava, acompanhando fielmente, transformando sua morte como um final suave de blues.

4.2 Alex: exílio e esperança

Ao focalizar Alex, o narrador apresenta sua família e a história de exílio vivida por sua mãe, a avó e o amigo da família, Trung. Alex representava a miscigenação, seu nome, “um nome ocidental para um rosto cinquenta por cento. Não dava para saber de onde vinha, assim de saída” (p. 14). Ela tinha 22 anos, trabalhava no mercado asiático de Trung e cursava graduação de astrofísica. É filha de Houg, vietnamita que casara com Benjamim, um americano. Houg era filha de Linh, vietnamita que a tivera com um soldado americano chamado Dereck. De Alex existia Bruno, seu filho com Max, um homem negro e casado, que trabalhava como treinador de um time universitário de basquete.

A protagonista está constantemente refletindo sobre os traumas da Guerra do Vietnã, que reverberavam na vida de sua família. Os espaços pelos quais ela transita também são realizados através da memória, não dela, mas das histórias contadas por sua família e por Trung. Deste modo, quando a focalização narrativa incide sobre Alex, o cotidiano de seu trabalho, seu filho e estudos, suas reflexões retornam em contraste com esse cotidiano. As memórias refletem sobre as histórias do sofrimento de Houng, Linh e Trung, que tiveram que se exilar devido à guerra, e a condição de Alex enquanto cidadã americana, a que carregava as expectativas daqueles que não pertenciam.

O não pertencimento, segundo Said (2003), é a sensação daquele que não enxerga em si, ou no local ao qual foi exilado, identidades com as quais se reconhecer. No caso dos personagens exilados em Chicago há, além das identidades pessoais, a questão de uma identidade cultural, que, segundo Hall “são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e da história” (1996, p. 70).

A questão de se identificar está relacionada à questão do pertencimento. Porquanto a identificação, segundo Hall (2000), embora pareça apenas ser construída partindo da ideia de reconhecer-se a partir de uma origem comum ou de características compartilhadas entre um grupo social ou ideal, “a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre “em processo”. (...) uma vez assegurada, ela não anulará a diferença” (p. 106). Segundo o autor, haverá sempre um pouco, ou muito, mas jamais algo completo.

Com efeito, a mãe e a avó de Alex sentem-se deslocadas, elas não-pertencem. Devido a esse sentimento de incompletude, essas mulheres, cujas trajetórias foram arrasadas pela guerra, projetam em Alex um futuro que elas próprias acreditavam não existir para elas. Se elas não puderam pertencer, “Alex seria o seu sucesso. As coisas iam se consertar na geração dela. Por isso era tão importante que estudasse” (LISBOA, 2013, p. 47). Também a protagonista compreendia que o passado de sua família definia o presente dela, era “como se o passado fosse contagioso e tivessem que protegê-la dele” (p. 75).

Nas reflexões da personagem sobre a guerra, o passado e o presente dialogam nas histórias narradas através das memórias de sua família, com as angústias advindas do sentimento de outriedade, que consistia em precisar pertencer a uma cultura na qual Houng e Linh foram obrigadas a se encontrar. Alex, deste modo, se desloca pelo espaço que se constitui de memória, reconstruindo alguns como o parquinho onde, quando criança, Trung contava a ela, em longas conversas, sobre sua experiência nos tempos de guerra:

Na guerra, todos perdem, todos esgarçam sua humanidade para que a ideia de uma violência extrema caiba ali, e depois o que fazer com os trapos? Depois os trapos grudam na sua pele como se fizessem parte dela. Como se de fato uma chuva de napalm tivesse caído sobre você. E se você não morre, nunca mais terá como tirar a guerra da própria pele (LISBOA, 2013, p. 45-46).

Houng e Linh vão à América nos anos oitenta, carregando pouco do que tinham. Houng, com 17 anos era “semianalfabeta em sua própria língua” (p. 73). O exílio revela o processo de outremização⁵ a que as personagens se sujeitam no decorrer do processo diaspórico que vivenciam. Além de não serem alfabetizados em sua própria língua, são forçadas a aprender a do novo país, “era um caso clássico de decifra-me ou te devoro” (p. 73). Na terminologia de Ashcroft (1998), tais personagens estariam vivenciando o que ele define por *outremização*, em que desempenham o papel do *outro* em oposição ao *Outro* da cultura ocidental.

Sendo assim, não se nega o *outro*, pois a sua existência é fundamental para a existência de um centro e essa relação hierarquizada é a condição para se estabelecer as relações de dominação. O *outro* é construído e objetificado através do *Outro*, que se constitui pelo discurso imperial e patriarcal, como por exemplo a mulher no discurso patriarcal.

As personagens Linh, Houng e Trung passam por um processo de outremização ao depararem-se com uma cultura totalmente diferente em um país que gritava alto suas diferenças, obrigando-as a aprender a língua e a cultura, além de desenvolver habilidades em algum trabalho com o qual pudessem sobreviver. Eles eram “aquelas pessoas anômalas” (p.73), refugiados que precisavam se encaixar na sociedade. O contato com este *Outro*, para Houng, era como se a diferença existente fosse a distância entre dois países: “entre ela e suas clientes não haviam palavras, só unhas. Era como se ela e o seu novo mundo realmente só se tocassem com as pontas dos dedos” (grifo da autora, p. 73).

⁵ A questão do *othering*, ou outremização, é tida, portanto, como o processo dialético para se chegar a uma alterização. O termo foi cunhado por Gayatri Spivak para dar nome aos processos (vários modos) pelos quais o discurso imperial cria seus “outros”, pelos quais o discurso de poder cria seus sujeitos excluídos, dominados, dependentes. Para Spivak, o termo consiste, portanto, em um processo dialético em que o colonizador “Outro” é estabelecido ao mesmo tempo em que seus colonizados “outros” são produzidos sujeitos. O significado do termo alteridade difere um pouco de outremização. Segundo Ashcroft (1998, p. 11), o termo alteridade, do inglês *alterity* é “[...] derivado do Latim *alteritas*, significando o estado de ser outro ou diferente; diversidade, ser o outro”, engajados em um contexto político, cultural, religioso e linguístico. A outremização se refere a uma problemática de conhecimento do outro envolvendo posições hierárquicas, binarismos, sem espaço para as ambiguidades e construção pelo discurso imperial, outro epistêmico. O termo “outro” corresponde ao discurso colonial que o império estabelece sobre o sujeito dominado, reprimindo suas ideologias maternas e constituindo uma nova identidade voltada para o império. Com essa imposição, o sujeito colonizado começa a existir pelo discurso colonial como um ser excluído e marginalizado pelo poder.

Por esse mesmo processo passa os pais de David, Guadalupe, mexicana, e Luiz, brasileiro. Sendo ambos imigrantes ilegais vivenciaram a experiência de serem o *outro* frente ao *Outro* que era a América: “Guadalupe, que apesar do sotaque (...) fala inglês tão melhor do que o velho Luiz, o mineiro de Capitão Andrade” (p.100). Essa é uma angústia própria daqueles que são exilados, pois, conforme Said afirma, “os exilados estão separados das raízes, da terra natal, do passado. Portanto, os exilados sentem uma necessidade urgente de reconstituir suas vidas rompidas e preferem ver a si mesmo como parte de uma ideologia triunfante ou de um povo restaurado” (2003, p. 50).

É justamente isso o que ocorre na vida das personagens de *Hanói*, ao se depararem com o *Outro* ao qual deveriam sujeitar suas identidades pessoais e culturais. Embora tenham aprendido a viver em meio a nova sociedade, não se identificavam com o novo país, mesmo depois de anos vivenciando a vida agitada da cidade grande. O encontro cultural e a outremização a que foram sujeitas, forçaram-nas a apenas aprender a sobreviver enquanto cidadãs exiladas, mas sempre estivera estabelecido que não tinham pátria, pois “tantas eram as coisas que não faziam sentido na América” (p.74).

As personagens não eram de onde haviam saído, mas também não pertenciam ao local que funcionava como sua nova casa, sua nova língua, sua nova cultura. Estes pontos podem ser observados quando ambas resolvem mudar-se de Chicago para uma cidadezinha menor:

Deixaram Chicago e foram morar a cinco horas dali, numa cidadezinha de quinze mil habitantes. Fazia mais sentido. Elas não tinham nascido para milhões. Elas ficavam confusas na cidade grande, com o ritmo, com o barulho, com a falta de espaço, e nem duas décadas as haviam amolecido, nesse sentido. (p. 16)

Trung diria mas é claro, elas vieram de um país rural. Elas trabalhavam no campo em um país rural devastado pela guerra. (p. 17)

Mas ao mesmo tempo era tudo tão diferente agora. Cultivava flores em vez de arroz. (p.19)

No caso da família de Alex, o exílio apresenta-se como Said afirma: “as vezes o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair: mas só às vezes.” (p. 51). Pois, embora tinham que sofrer a angústia da outremização e sujeitarem-se a uma nova cultura, seu país havia sido devastado pela guerra, não lhes restando escolha a não ser enfrentar essa nova realidade. Por isso, seriam sempre uma cisão em ser sujeitos sem pátria, e também por isso acreditavam que Alex e Bruno seriam a geração que poderia dar certo, pertencer: “tão jovens, estavam na soleira de outra coisa, de outra vida. Não tinham nenhum erro de fabricação. Alex frequentava a universidade. Teria um diploma, algum dia” (p. 75).

Esse sentimento é ainda mais visível quando ambas as personagens adquirem a cidadania americana, e lhes dizem que até poderiam concorrer a um cargo público, menos o de presidente: “Mas Alex e Bruno podiam até mesmo isso” (p.75). Fica evidente a cisão entre aquele que pertence e aquele que é um exilado. Com efeito, o imigrante é alguém que apenas está, mas sem pertencer. As identidades relacionadas à cultura vietnamita e as identidades que precisaram construir nos Estados Unidos consistem em um conflito que, embora tenham aprendido a conviver com ele e se adequarem melhor ao contexto, não seria jamais resolvido. Isto nos remete ao que Hall afirma sobre identidade cultural:

Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, [...] estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós definitivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2000, p. 47)

Essa natureza essencial é parte da vida do exilado, que passa a ser um expatriado, assim como a família de Alex: “Ela sentia saudades? Do Vietnã? Nós nascemos lá, Houg disse. Claro que sinto saudades. (...) Se pudesse você voltava? Alex lhe perguntou. A coisa para a qual eu gostaria de voltar não está mais lá” (p. 80). Observa-se, portanto, que o passado não poderia ser esquecido nem reparado de modo que as personagens passassem a pertencer plenamente a uma nova cultura.

No caso do amigo da família, Trung, o exílio fora ainda mais intenso: “o caso de Trung tinha sido diferente. Pior, talvez. Mas não havia uma balança para aquilatar essas coisas” (p.17). O personagem fora um monge budista que, ao final da guerra, fora obrigado a ir pra o campo de reeducação.

A alma de Trung tinha ficado em algum lugar lá atrás, entre florestas vivas e florestas calcinadas e memórias confusas, ou então no meio do oceano e de barcos circundados de cadáveres que iam se perdendo no escuro da noite como boias disformes, ou em meio a estranhos cujos olhar nunca deixaria de ser fundamentalmente estranho. (p. 46)

A diáspora vivida pelo personagem é claramente exposta nesse trecho. O que nos remete a questão da diáspora, que segundo Brah (1996), é a dispersão de algo; logo, a ideia que carrega é a de centro, lar/casa, local de onde ocorre a dispersão. O conceito de uma jornada, que pode ser realizada em grupo mas também individualmente, possui dois processos: a saída do país de origem, que está relacionada com *quem, quando, como e sob quais circunstâncias*, se políticas e/ou econômicas. Como Trung, que apresenta as marcas das

angústias passadas que motivaram seu exílio, por isso, “tinha exportado a si mesmo trinta anos antes, com alguns dos selos oficiais (somente alguns)” (p. 14). Três décadas não lhe fora suficiente para compreender totalmente o país ao qual deveria pertencer.

O segundo processo é a chegada ao seu local de exílio, no qual ocorre a inserção desses sujeitos diaspóricos. Este processo se apresenta em forma de uma cultura com identidades pessoais e nacionais distintas do indivíduo exilado, além da variedade de discursos, processos políticos e econômicos, que são fundamentais para compreender o que ocorre a imigrantes como Trung e sua construção identitária. Ambos imersos em um contexto em que as diferenças são realçadas.

Os constantes deslocamentos dos personagens, mesmo após anos convivendo com a cultura do novo país, somente ganham sentimento de descanso quando Trung, devido a uma doença do coração, se muda de Chicago junto de Linh e Houng, onde finalmente poderiam se acomodar dos deslocamentos e migrações: “Trung ia com elas quando voltassem. Depois de tantas migrações internas e externas, de tantas travessias, bastava agora umas poucas horas de ônibus e podiam enfim se acomodar” (LISBOA, 2013, p. 197).

No entanto, mesmo com o sentimento de descanso, após a longa caminhada, o contexto de saída de Trung do país de origem, explicado pela guerra e as suas consequências, não é esquecido por ele nem pela mãe e avó de Alex. De tal modo que através da memória, Alex consegue sentir o passado de sua família como parte sua também, “porque nada é seguro. O exílio é uma condição ciumenta. O que você consegue é exatamente o que você não tem vontade de compartilhar” (SAID, 2003, p. 51). Esse sentimento permanece nos personagens, como podemos observar nos trechos a seguir, que desvelam o modo como a língua vietnamita e a inglesa são demarcadoras de tempo, espaço e cultura:

A filha se esforçava para falar a língua da mãe, que já não podia chamar de sua havia muito, embora a tivesse aprendido em casa, junto com o inglês de seu pai e dos desenhos animados da tevê. (p. 18)

Trung só falava com Alex em vietnamita na presença da mãe e da avó dela. Uma espécie de decência. Com Alex, o que era mais confortável para Alex. Mas, quando as gerações mais velhas estavam presentes, prioridade às gerações mais velhas. (p. 36)

Deste modo, embora carregando o fardo e responsabilidade do futuro, as agruras vividas por sua família respingavam no presente de Alex. Ainda que não tenha se deslocado espacialmente pelo Vietnã, o país fazia parte da personagem, através das histórias e memórias. Enquanto que para David, como já observado anteriormente, a cidade entre os rios

era destino final, uma metáfora que representava a ideia de uma esperança de futuro, Hanói; para Alex, representava não apenas um espaço, uma cidade, mas sim um passado que se consumava em fardo, a cidade era a origem da travessia de sua mãe e avó até Chicago.

Assim, os três personagens cujos deslocamentos espaciais se transformam em uma fissura em suas vidas, um exílio diaspórico em suas identidades, exemplificam uma realidade que não é distante do que ocorre atualmente nas grandes metrópoles pelo mundo, devido ao processo de globalização que tem diluído a ideia de fronteiras. “Trung e Houng, a mãe de Alex, se entendiam. Trung e Linh, a avó de Alex, se entendiam. Os três eram irmãos que a guerra havia reunido dentro de um buraco, um fosso. Lá em cima havia luz, mas não era para eles” (p. 45). Eles eram indivíduos que deslocaram suas identidades, construindo e transformando-as de acordo com uma realidade que se distanciava cada vez mais de suas raízes culturais.

A “luz” que havia acima do fosso pertencia a Alex e Bruno, a geração capaz de pertencer, de afirmar suas identidades nacionais, pessoais e culturais com uma cultura que poderiam chamar de sua. O mesmo poderia ocorrer com David, que era filho de uma mexicana com um brasileiro: “Se um deles era quase latino, o outro quase negro e a outra quase asiática, isso apenas apontava para alguma coisa pouco ortodoxa que não dizia respeito a ninguém” (p. 155). Isso aponta para o fato de que a noção de identidade cultural estava muito além da ideia de pertencimento, englobando pontos mais complexos relacionados a identidades pessoais.

4.3 Uma possibilidade: construção dos laços de afeto

Em *Hanói*, como visto, Lisboa constrói um mundo onde a trajetória existencial do personagem David se constitui de pequenos detalhes, como os momentos que vai ao mercadinho, as paradas nos cafés, coisas que parecem sem significado e importância, mas que se configuram como meios e lugares para pensar sobre sua realidade: “Estava determinado a não se comportar como o doente clássico, aquele que se faz as mais ridículas das perguntas – mas por que logo eu? Mas por que justo agora?” (LISBOA, 2013, p. 69).

Faz parte dessa trajetória experimentar o que Bauman chama de *amor líquido*, experienciado em uma sociedade onde os relacionamentos estão cada vez mais efêmeros, mas há o desejo de que sejam verdadeiros: “a modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos — um amor líquido. A insegurança inspirada

por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (BAUMAN, 2004, p. 6).

E é justamente o que faz David, que aprende a viver com certa maturidade no mundo difícil que se lhe apresenta como realidade, e busca por laços que não tinha, como a amizade e o amor. O ato de despojar-se das coisas materiais se caracteriza como um rito de construção dessa maturidade, desenvolvendo nele a coragem para enfrentar as agruras de sua existência, e possibilitando que o protagonista enxergasse a falta dos laços de afeto, e encontrando-os em Alex:

No início, David não tinha pensado em deixar o apartamento, mas em algum momento começou a parecer a ordem natural das coisas. Livrar-se de tudo que havia ali dentro, esvaziá-lo como se esvaziam os bolsos de uma calça, e depois se livrar dele também. Da vizinhança, das esquinas conhecidas. (LISBOA, 2013, p. 134).

A busca pelo autoconhecimento leva o personagem a colocar o destino simbólico Hanói como meta de seus dias de vida, em busca de sentido para sua existência solitária que, até então, não era percebida. A ideia da fatalidade da morte possibilitou que o protagonista percebesse sua efemeridade e sua solidão, e a necessidade de preencher um vazio sentimental; portanto, “não, não podia ser um crime. Afeiçoar-se aos dois” (LISBOA, 2014, p. 145). Com efeito, são as suas escolhas que determinam sua trajetória no romance. David compreende essa sua solidão e busca os laços sentimentais que não tinha, tentando preencher um vazio que se torna ainda mais intensificado com a morte proeminente: “A morte parecia muito mais estranha: como é que aquilo que era se torna o que não é mais?” (LISBOA, 2013, p. 123).

Isto transforma o personagem, que perdido em si e na solidão, torna tal ação de deslocamento uma busca por algo que é essencial a ele. Segundo Lukács (2000), a principal característica do romance seria a de criar um modelo de mundo com visões contraditórias, onde os personagens estão em constantes buscas individuais. Além disso, mesmo que envoltas na confusão e na dispersão do mundo pós-moderno, as pessoas vivem a procura de algo que realmente as complete e dê sentido à vida. Em *Hanói*, David, ao receber a notícia de sua iminente morte, passa a pensar cada vez mais nessa sua solidão e no que esperava encontrar na vida:

Lá no fundo do oceano de silêncio onde David estava mergulhado, por um instante ele teve a impressão de que o elefante ia responder. Seu novo porta-voz de pedra verde, que falaria com uma voz pequena, mineral e ponderada. Já que as palavras de David pareciam estar enfiadas dentro de alguma gaveta, num canto do seu cérebro doente, e em meio à pressa e à desordem ele não conseguia encontrá-las. (LISBOA, 2013, p. 10).

Mesmo com o colapso do mundo objetivo e prático em que vivia o personagem, atrelado as características da cidade, que é esse ponto de desencontro, de individualidade e de solidão, o fato de David estar mais próximo da morte, aproxima-o das pessoas e faz com que ele estabeleça laços verdadeiros de afeto. Isso se comprova quando, ao final, após a morte serena de David, Alex, junto com o filho e o ex-namorado, vai a Hanói em seu lugar. Lá “os três desceriam juntos para tomar o café da manhã, em que haveria arroz frito, macarrão e panquecas de banana. E sairiam para conhecer Hanói” (LISBOA, 2013, p. 238). Portanto, o protagonista problematiza a ideia da morte, não necessariamente como algo ruim, mas como oportunidade para se desprender dos bens materiais e encontrar o essencial.

Além dos laços de amor entre ele e Alex, também constrói laços de amizade com Trung, o dono do mercadinho asiático, com Houng, a mãe de Alex, com sua avó Linh, com o filho de Alex, com Bruno; também com Xavier, um velho que tocava violão, com Nico, o menino a quem dá o aquário e com Douglas, o garoto a quem ensina trompete.

Douglas representa uma ideia de continuidade para David: “Dói a bochecha, Douglas disse (...) é normal. Um dia não vai mais doer. (...) David esperou que ele tirasse um som consistente no bocal” (p. 137). Deste modo, simbolicamente, o ensinar Douglas a tocar trompete é um ritual importante para o personagem, como se construísse uma maneira de permanecer vivo de certa forma, mesmo após sua morte.

Com Xavier, um velho com o boné do Coliseu, que encontra sentado no banco da praça e que lhe oferece o caderno de esportes, ele inicia uma relação de amizade. É com o velho, cuja amizade começara de forma casual e simples, que conversa sobre sua morte pela primeira vez. Também a música está presente, pois Xavier tocava violão. Os laços construídos entre eles vão se somando de tal maneira que é com ele que David toca pela última vez antes de morrer: “Xavier empunhou o violão velho. Abriu um sorriso e tocou o trecho inicial de “Here comes the Sun”. (...) David tirou o trompete do estojo. Tocou as primeiras notas de “Maiden Voyage”. Ah, mas que maravilha, Xavier disse” (p. 228). A última imagem de David ainda vivo no romance é esta cena em que a música aparece, como despedida de algo que era sinônimo de vida para ele.

Após dar o primeiro passo em busca da construção de uma nova subjetividade, ao doar os pertences do apartamento, começando pelo aquário, o protagonista estreita alguns laços com os vizinhos: “Desculpe a hora, Teresa. Vim perguntar se vocês por acaso se interessam em ficar com o meu aquário. Com os peixes dentro, é claro.” (LISBOA, 2013, p. 64). Além desses laços, é com a mãe de Alex, Linh, a avó Young, e o amigo da família, Trung, que irá desfrutar da sensação de pertencer a uma família. Mas é com Alex que seus laços de afeto

transformam-se em muito mais do que pretendia: “Quem afinal era aquele sujeito, aquele tal David, e que ele queria? Alex se deitou na cama e com os últimos suspiros da cafeína ainda conseguiu pensar nele” (p. 113).

A princípio, ele tenta pensar na solidão como fatalidade essencial de sua condição, e busca resistir ao desejo de voltar ao mercadinho e revê-la: “não caíras em tentação: estar sozinho e continuar assim era fundamental.” (LISBOA, 2013, p. 84). O desejo dele por criar laços de afeto vai se somando a cada contato, aparentemente corriqueiro, com Alex: “Ao mesmo tempo era bom estar ali (...) e ter feito algo tão adolescentemente simples quanto deixar seu telefone com uma garota (...) Poderia derreter. Mas em segredo pediu, à mesma chuva, às mesmas células: agora não. Mais tarde. Agora não” (p. 111). Fica explícito, neste trecho, o desejo, mesmo que lutando contra, por algo que não poderia ter, como um futuro ao lado de Alex.

Será que todas as pessoas que conhecemos, ela se perguntou mais tarde, têm alguma função na nossa vida, algum papel a desempenhar (ou nós em sua vida. O que em essência dá no mesmo)? (p.90)

Qual a função, então, do freguês que comprou pastas de dentes (e, antes, pão e tomates) na sua vida, e a sua função na vida dele? (p.91)

Após reconhecer em si o desejo desse futuro, os planos arquitetados pelo protagonista de morrer sozinho no cemitério de elefantes, começam a perder o foco. A partir disso que o sentimento de aceitação de seu destino entra em crise: “Vestiu-se e saiu para a sua consulta. Tinha estado a ponto de desmarcar, mas havia agora uma esperança enalhada nele feito o esqueleto colossal de um navio, a esperança de que o diagnóstico estivesse mesmo errado” (p.161). O personagem também passa pelo processo da raiva, quando essa mesma esperança não se realiza: “Merda. Parou sem fôlego ao lado de uma grade. Chutou a grade, que estremeceu (...) chutou de novo. (...) Entrelaçou os dedos na grade e encostou a testa no metal frio” (p.163).

Os laços afetivos entre David e Alex se firmam cada vez mais, enquanto a doença progride. A solidão, que machucava o protagonista, é preenchida pela presença de Alex e pela relação com os outros personagens. Deste modo, a metáfora do elefante que caminha solitariamente para o cemitério não surtia mais efeito na vida dele: “Alex. Coisas ruins vão acontecer, e talvez você não queira estar por perto. Já li tudo o que precisava ler a respeito. Sei o que vai acontecer. Você não pode ficar sozinho” (p.176-7). Assim, o elefante não iria mais sozinho para o pântano:

Naquela falta de vínculos de David, naquela sua história rala de familiares, ela acabava virando parente, e Trung já era quase isso também (...) E até mesmo Houng e Linh, a essa altura.

Já Alex. Alex havia se tornado a sua alegria, em tão pouco tempo. Os dias tinham passado a ser contagem regressiva até o momento de vê-la. (p.190)

Essa relação, que desvanecia a solidão de ambos, reverbera no deslocamento dos personagens na agitada Chicago: “A rua era deles. Duas pessoas andando de braços dados a caminho do metrô. Na rua que era deles havia carros, motos, pedestres, ciclistas e cachorros (...) Eles entraram juntos no vagão do metrô. Que também era deles. Assim como a rua, assim como tudo mais” (p.187-8). Os espaços, antes despersonalizados, ganham novos sentidos para o momento de afeto e as novas identidades construídas pelos protagonistas no novo contexto. Os *não-lugares* agora como lugares aos quais eles se deslocariam, por onde passariam, o lugar a que pertencia cada um, isto é, no sentimento de afeto demonstrado por ambos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Viagens, experiências diaspóricas, entre outros deslocamentos de ordem diversa, afetam fortemente os sujeitos que as protagonizam. Isso leva suas estruturas psicológicas e existenciais a embates e questionamentos profundos. Como nos ensina Lopes (2002), é nesse imaginário movente da sociedade contemporânea, nas ruas labirínticas das metrópoles, dos shoppings, que a solidão se instaura no sujeito com maior vigor. O aprendizado que ocorre nesse movimento “paira insistente sobre o aprendizado contemporâneo a marca da dúvida e da inutilidade. Aprendizado que (...) se dá (...) por epifanias e momentos, em que os tempos se mesclam incessantemente, desmistificando um aprendizado pela experiência” (LOPES, 2002, p. 169).

Notamos, nas pesquisas realizadas através do projeto *Literatura de Autoria Feminina Contemporânea: Escolhas inclusivas?*, organizado pela professora Zolin, e na pesquisa de Dalcastagnè, *A personagem do romance brasileiro contemporâneo*, que o espaço da cidade aparece mais presente nos romances contemporâneos, pelos quais os personagens transitam, não mais presos a espaços familiares e/ou religiosos. O deslocamento espacial dialoga, deste modo, com a angustiante busca de identidades, de sentido à vida, as angústias e questionamentos interiores, que fragmentam a existência do sujeito.

Além disso, observamos que em muitos romances a sua estrutura dialoga com essa fragmentariedade identitária, pois a própria estrutura, por intermédio do tempo e sua não linearidade, se desloca. Recursos como o monólogo interior e fluxo da consciência corroboram para a formação de um narrador que não detém poder sobre a narrativa, um narrador muitas vezes não confiável. Construindo, por conseguinte, uma narrativa que se desloca em sua própria estrutura e através do tempo, além dos deslocamentos nos espaços e nas identidades dos protagonistas.

Ao abordar a questão do deslocamento do tempo, vemos que tal é construído através da memória dos protagonistas, que rememoram acontecimentos em busca de pensar seu eu no presente. Como afirma, Ricoeur (2000), há o desejo de entender a si mesmo entremeio a tal experimentação, pois a rememoração vem acompanhada da contemplação de si e o reencontro com angústias a serem superadas.

Em *Rakushisha*, este aprendizado, que ocorre no interior dos personagens, desvela e desvenda seus anseios: “se a gente não mata as epifanias elas nos matam.” (LISBOA, 2007, p.24). Além disso, como discutimos no primeiro capítulo, recorrente às teorias de Lopes (2002), o aprendizado acontece através da memória, esquecimento, imagens e também através de sensações. Celina e Haruki, ao se permitirem a viagem, também se deixam guiar pelos caminhos das imagens dos lugares pelos quais transitam, pelas sensações que são despertadas neles e, concomitantemente, a memória se faz presente, metaforizando o conceito de viagem. Desse modo, é a viagem que lhes permite se descobrirem em meio a dispersão contemporânea, experimentando os deslocamentos, lembrando as dores que tentavam esquecer: “Refazer um trajeto significa anotar-se no mundo. Deixar uma pegada, uma bandeira. Refazer um trajeto escava a cicatriz da passagem. Não é apenas o descompromisso da mão única” (LISBOA, 2007, p. 101).

Assim, toda a tessitura da narrativa e os deslocamentos espaciais das personagens, configuram-se como uma grande metáfora para o processo de redescobertas e aprendizagem que se instaura no seio da solidão contemporânea. Isto ocorre porquanto o espaço exterior,

como as estradas, as ruas das metrópoles, retornam atrelados a um sentido mais metafórico de viagem, pois a própria viagem “sempre é pela viagem em si. É para ter a estrada outra vez debaixo dos pés” (LISBOA, 2007, p. 121). Ainda mais: ela permite que o sujeito abandone o estado passivo e aja em si mesmo enquanto busca respostas para suas questões existenciais. Em vista disso, Celina e Haruki se apresentam como viajantes e estrangeiros, que, ao se deslocarem no espaço, se deslocam também interiormente. Ademais, embora tenham ido juntos para o Japão não desenvolvem laços afetivos, exilando-se em si mesmos, desenvolvendo-se enquanto parte da solidão do mundo movente.

A viagem em *Hanói* abrange uma autorreflexão na qual o amor e a morte desempenham papéis fundamentais na configuração dos protagonistas. A crise emocional advinda do sentimento de perda e de fim que é circunscrito a noção de morte, contradizem a sensação de vida e de futuro causado pelo sentimento de amor e amizade. É um conjunto de fragmentos que movimentam David em direção ao cemitério de elefantes, como metáfora da finitude humana solitária. Também, por meio de estilhaços da memória de um passado familiar, Alex busca compreender a experiência do sujeito migrante, marcado pela solidão, melancolia e medo: “o que era o medo, afinal? Algum parente do tempo, ela pensaria depois. Você só ficava com medo se levasse o tempo a sério – o passado a que se seguia o presente a que se seguia o futuro” (LISBOA, 2014, p. 174). Portanto, é a experiência individual de cada um que proporciona a compreensão dos efeitos da migração na construção de suas identidades.

A questão da efemeridade do ser, o medo da morte e o questionamento do que viria a seguir, após chegar ao final da viagem que é a vida, carregavam os protagonistas de questionamentos sobre suas existências. A narrativa evoca o silêncio dos personagens, um desejo de solidão, pois estão sempre mergulhados em seus próprios pensamentos e questionamentos. *Hanói*, deste modo, abarca dois ambíguos pensamentos: primeiro, metaforiza o cemitério de elefantes, que exemplifica esse desejo de isolamento, pois é para onde iriam aqueles que queriam morrer sozinhos; e, em segundo, poderia ser um lugar tão estrangeiro para David que talvez a morte não o acompanhasse nas fronteiras.

Há, portanto, no protagonista um sentimento contraditório de desapego às coisas materiais, à vida, a fim de morrer de forma “a se apagar do mundo”. Também persiste nele uma vã esperança de que sua morte certa ficasse presa nas fronteiras do local escolhido para sua viagem. A realidade de sua morte, no entanto, desenha os contornos de sua presença no corpo do protagonista: “A dor sacudia o mundo pelos ombros, e o mundo depois ficava tonto. Desconcertado” (p. 203), impossibilitando que essa esperança se consumasse de fato.

Em ambos os romances, nota-se a presença do que Pires chama de “consciência do exílio” e “contato com a clandestinidade” (2014, p. 392). Pois, tanto David e Alex quanto Celina e Haruki tomam consciência de suas próprias migrações no decorrer de suas jornadas. A viagem, desta forma, não funciona para facilitar o encontro do eu, mas para distorcer as certezas de si mesmo e proporcionar uma busca por se compreender.

Em *Rakushisha*, o espaço físico dialoga mais presentemente com os deslocamentos dos personagens, pois Celina e Haruki transitam pelas ruas de Tóquio e Kyoto, atravessando *não-lugares*, interagindo com suas angústias interiores. No entanto, em *Hanói*, os deslocamentos dos protagonistas David e Alex pelos espaços urbanos servem como representação do tempo presente, isto é, do cotidiano da cidade. Isto porque, no romance, as questões da viagem simbólica de David, e também dos espaços pelos quais transitam os personagens através das memórias e reflexões acerca dos países de origem dos pais, são os espaços mais importantes para a configuração de suas identidades.

Dessa forma, as trajetórias dos personagens destroem a ideia de um sujeito uno, centralizado, como aponta Hall (2000), e indicam uma nova construção, que considera a multiplicidade do indivíduo frente as transformações do mundo contemporâneo, em meio aos deslocamentos que pratica. E ainda mais, mostram que há uma transformação maior ainda, inerente ao sujeito viajante, que é o deslocamento realizado em particularidades individuais através das memórias, dos enfrentamentos e das angústias pessoais.

Quanto às relações pessoais, em meio a essa fluidez contemporânea, os deslocamentos, o exílio e a solidão, em cada obra, ocorrem de diferentes formas. Em *Rakushisha*, Celina e Haruki se conhecem no metrô, um *não-lugar*, espaço que, segundo Augé (2005), não é propenso a criar laços ou identidades. Ambos os personagens apresentam em suas trajetórias as angústias e o silêncio como parte essencial para seus deslocamentos, matizam suas próprias dores, mas permanecem em uma distância sentimental necessária um do outro, devido às buscas identitárias que cada um precisava realizar. Por conseguinte, “as coisas continuaram acontecendo entre os dois, em quase sustos, um grande por acaso com cacoetes de gestos definitivos” (LISBOA, 2007, p. 39).

Entretanto, em *Hanói*, David e Alex compartilham uma solidão emocional, relacionada ao passado migratório de suas famílias. Conhecem-se também em um *não-lugar*, um mercadinho asiático, e aos poucos somam suas angústias, melancolia e sofrimentos, e caminham juntos a jornada no limiar da morte de David: “Alex havia se tornado a sua alegria, em tão pouco tempo” (LISBOA, 2013, p. 190). E os espaços, como as ruas, o metrô, qualquer outro lugar que se deslocassem, tornaram-se seus, pois o mais essencial da vida, como o amor

e a solidariedade, se concretizava em ambos: “Eles entraram juntos no vagão do metrô. Que também era deles. Assim como a rua, assim como tudo mais” (Idem, p.187-8).

Nesse sentido, a autora coloca a representação dos espaços da cidade em um plano no qual evidenciava os caminhos pessoais percorridos pelos protagonistas como o mais importante. O tom psicológico da narrativa, as divagações, ou seja, nessa trajetória de David, as pessoas com quem se encontra, salienta suas emoções e memórias desencadeadas através dos espaços.

Enquanto a obra *Rakushisha* configura-se, assim, em uma narrativa móvel tanto na questão do próprio espaço externo, no qual circula os sujeitos, quanto em sua estrutura e na interioridade dos protagonistas, *Hanói* apresenta-se como a fluidez da própria existência. A angústia de existir em um mundo passageiro, ser estrangeiro, um exilado na última viagem ao qual todos estamos, inexoravelmente, fadados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. TRACY, Kátia de Almeida. *Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas* Editora: Rocco, 2003

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres tão diferentes que éramos: a escritora contemporânea e as narrativas cosmopolita na aldeia global. In: DALCASTAGNÉ, Regina & LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.pp.12-22.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Intrusa*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

ARRIGUCCI, Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. In: *Jornal de Psicanálise*, v. 31, n. 57. São Paulo: SBPC, 1998. p. 9-43.

- ASHCROFT, Bill. Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (1998).
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Império dos Signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. “Epos e Romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense: 1987.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of diaspora: contesting identities*. London: Routledge, 1996.
- CASTELLO-BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Ana Blume, 1995.
- CEVASCO, Elisa Maria. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- COLIN, Lucy. *Com que se pode jogar*. Ed. Kafka: Curitiba, 2011.
- CURY, Lisboa Maria Zilda Ferreira. *Cartografias literárias: Tsubame, de Aki Shimazaki e Rakushisha, de Adriana* (Universidade Federal de Minas Gerais), 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.unilasalle.edu.br/index.php/interfaces/article/viewFile/436/304>>
- CULLER, Jonathan. *Literatura e Estudos Culturais*. In: *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DALCASTAGNÈ, Regina *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, 2012.
- FERNANDES, Gisèle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- FERREIRA, Luzilá Gonçalves. *Voltar a Palermo*. Belo Horizonte: ed. Rocco, 2002.
- FILHO, Mamede Said Maia. *Entre o passado e o presente, a afirmação da memória como direito*. 2013. 248 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de Brasília – Brasília.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996

- FREIRE, Marcelino (org.). *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 2 ed.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. IN *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad Fábio Fonesca de Melo, pp. 166 a 182.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: EdUNICAMP, 2001.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: SP. Editora Revista dos Tribunais: 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.
- HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo / Octavio Ianni*. - 3ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 .
- IZQUIERDO, Iván. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- JOHNSON, Richard. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Org. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- JUNIOR, Hugo Fernando Salinas Fortes. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. São Paulo: 2006. Disponível em: < http://pct.capes.gov.br/teses/2006/926594_6.PDF >
- KUBLER-ROSS, E. *Sobre a morte e o morrer*. Editora Martins Fontes: 2012.
- LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Chicago: Parallax, 2001.
- LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.
- LEVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 4.ed. São Paulo: Loyola, 2003.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.
- LIBANORI, Evelyn Vânia. *A construção do espaço em Ópera dos Mortos, de Autran dourado, e Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista: 2006.
- LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

- LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 4 de maio de 2016.
- LOPES, Denilson. A viagem é uma viagem. In: *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LUFT, Lya. *A asa esquerda do Anjo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. (Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUNARDELLI, Mariangela Garcia. Haicais brasileiros: um estudo do gênero discursivo e uma proposta para o Ensino Médio, in *Simpósio Internacional de estudos de gêneros textuais*, 2009: Caxias do Sul
- MENEZES, Ângela Dutra de Menezes. *A tecelã de sonhos*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez, 2004
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 1997.
- PERES, Urania Tourinho. Uma ferida a sangrar-lhe a alma. In: FREUD, S. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo, Publifolha, 2004.
- POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora LTDA, 1975
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 2003.
- SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOUSA, Tatiane de Aguiar. *Haikais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007, 136p. Dissertação (Estudos da Linguagem: Tradução, Terminologia e Processamento da linguagem). Universidade Estadual do Ceará: Fortaleza.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TOURAINÉ, Alain. *O Mundo das Mulheres*. Tradução Francisco Morás. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VIGNA, Elvira. *Deixei ele lá e vim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença. In SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.