

“PARA ALÉM DAQUELAS TRELIÇAS”: O SUJEITO-MARIONETE NO ROMANCE HÁ QUEM PREFIRA URTIGAS (TANIZAKI, 2003)

Davi Gonçalves¹

Resumo: Imersos, desde o nascimento, na forma de vida particular que apreendemos do seio de uma família, comunidade, nação etc., reféns também somos da insistente tentativa de libertar-nos dessa pré-identidade assimilada – na busca por tornar-nos, enfim, indivíduos autônomos. Tendo isso em vista, investigo, neste texto, se e de que forma o núcleo central do romance *Há quem prefira urtigas* (2003), de Junichiro Tanizaki, re-desenvolve a questão das identidades como transitórias entre aquilo que a tradição japonesa pré-dispõe e aquilo que o mundo moderno parece oferecer. Minha hipótese é a de que o conflito representado pelos personagens que vivem entre suas obrigações sociais e liberdades pessoais é rearticulado metaforicamente pela recorrente imagem do teatro de bonecos, que surge em distintos momentos da narrativa, aparentemente de maneira inócua. Os resultados da pesquisa apontam para o fato de que o pano de fundo fantástico do teatro de bonecos, esse país de conto de fadas, pode ser entendido como molde e moldador de sua sociedade, uma rearticulação artística dela – como, inclusive, é a própria literatura.

Palavras-chave: Teatro de bonecos; Junichiro Tanizaki; *Há quem prefira urtigas*

“BEYOND THE TRUSS”: THE PUPPET-SUBJECT IN THE NOVEL SOME PREFER NETTLES (TANIZAKI, 2003)

Abstract: Submerged, from our birth onwards, within the particular life form we apprehended from the breast of a family, community, nation, etc., hostages we also are to the stubborn endeavour to get rid of this pre-assigned identity – seizing to become, at last, autonomous beings. Having said that, I investigate, within this study, whether and how the central characters of Junichiro Tanizaki’s novel *Some prefer nettles* (1951) redevelops the issue of identities as transitory between that which Japanese tradition predisposes and that which the modern world seems to offer. My hypothesis is that the conflict represented by characters living in-between their social obligations and personal liberties is metaphorically rearticulated by the recurring image of puppetry, which emerges in distinct moments of the narrative, and seemingly innocuously. My research findings indicate that the fantastic background of puppetry, this fairytale atmosphere, may be understood as mold and molder of its society, an artistic re-articulation of it – as, by the way, literature per se already proves to be.

Keywords: Puppetry; Junichiro Tanizaki; *Some prefer nettles*

¹ Doutorado em Teoria, Crítica e História da Tradução (UFSC). E-mail: gdavi1210@gmail.com

O homem do subsolo aprendeu a duvidar dos ideais e das boas intenções, em suma, da boa alma, mas não se detém nisso. Par ele, o reconhecimento da hipocrisia moralista, ou seja, o fato de que a moral oculta pulsões e conflitos de uma espécie totalmente diferente, funciona como pressuposto para uma consciência mais alta e mais amarga. Na verdade, a pretensão de desmascarar a moral é, por sua vez, profundamente equívoca, visto que há algo de torpe no autodenegamento, no autodesmascaramento. Não existe meta reconfortante, não existe possibilidade de autorreconciliação, nem mesmo na percepção de que somos o que somos. (GIVONE, 2009, p. 469)

Introdução: “O pano de fundo era de seda”

Seja onde for, seja qual for o nosso contexto histórico, político ou social, somos todos, em grande medida, reféns daquela temporalidade e espacialidade que nos circunda. Imersos, desde o nascimento, na forma de vida particular que apreendemos do seio de uma família, comunidade, nação etc., reféns também somos da insistente tentativa de libertar-nos dessa pré-identidade assimilada – na busca por tornar-nos, enfim, indivíduos autônomos. Entretanto, a única maneira de romper efetivamente com nossa comunidade orgânica primeva, segundo Zizek (2016, p. 108), é “deslocando a lealdade fundamental, reconhecendo a substância do ser em uma comunidade secundária, que é universal e ao mesmo tempo artificial; não mais espontânea, mas mediada, sustentada pela atividade de sujeitos independentes livres”. Mesmo porque é difícil compreender onde está a fronteira invisível que supostamente mantém o espontâneo de um lado e o artificial no lado oposto. Em nossas inter-relações, aquelas estabelecidas entre irmãos, funcionários, pais e filhos, amigos, namorados etc., nascem e se reproduzem os mais diversos epistemes; formas de ser e de pensar o sujeito que são gradativamente fixadas e naturalizadas, processo que nenhum manual é capaz de superar. Relacionar é também re-significar, deslocar a

identificação primária para uma outra, secundária. Apesar disso, “essa passagem da identificação primária para a secundária não implica uma perda direta das identificações primárias: o que ocorre é que as identificações primárias sofrem uma espécie de transubstanciação” (ZIZEK, 2016, p. 109). Isto é, essas identificações, resignificadas, evidenciam a subjetividade do pertencimento, compelindo o sujeito a renunciar a suas identificações primárias. Assim, a idéia de quem sou se torna concreta quando respondo positiva ou negativamente àquilo que espero (e que esperam) de mim, dentro deste contexto do qual tanto tento escapar, mas que sempre me acompanhará.

O constructo de nossa identidade, desse modo, é e será sempre estabelecido somente em relação direta à nossa história – ao nosso cronotopo existencial. A própria tentativa de deslocamento histórico é, em si, histórica no sentido de que “toda escolha tem uma história. Uma história que não é só pessoal, mas tem a ver com o *ethos* de uma geração que compartilhou durante algum tempo as mesmas perplexidades no plano das idéias e no plano dos valores” (BOSI, 2013, p. 243). Tendo em mente essas perplexidades do plano de idéias e do plano de valores que perpassam a formulação histórica de nossas identidades, busco, neste artigo, analisá-las no livro *Há quem prefira urtigas* (2003), de Junichiro Tanizaki. Mais especificamente, investigo se e de que forma o núcleo central do romance re-desenvolve a questão das identidades como transitórias entre aquilo que a tradição japonesa pré-dispõe e aquilo que o mundo moderno parece oferecer. Minha hipótese é a de que o conflito representado pelos personagens que vivem entre suas obrigações sociais e liberdades pessoais é rearticulado metaforicamente pela recorrente imagem do teatro de bonecos, que surge em distintos momentos da narrativa, aparentemente de maneira inócua. Os personagens centrais são Kaname e Misako, casal cujo divórcio é a

principal linha temática estabelecida na história, interrompida poucas vezes, principalmente durante breves interlúdios em que o teatro de bonecos é descrito para os leitores. Em um desses momentos o narrador alega que a cena assistida pelo casal, no palco, “lembrava um país de conto de fadas – um mundo fantástico, ingênuo e brejeiro, como o das histórias infantis” (TANIZAKI, 2003, p. 130). O pano de fundo fantástico, ingênuo e brejeiro do teatro de bonecos, esse país de conto de fadas, pode ser entendido como molde e moldador de sua sociedade, uma rearticulação artística dela – como, inclusive, a própria literatura.

Trata-se, entretanto, de um pano de fundo declaradamente artificial: de seda, com campânulas pintadas em toda sua extensão. Não apenas artificial, trata-se também de um cenário lúdico, já que, muitas vezes “dava a impressão de que os bonecos brincavam com as crianças da aldeia, compartilhando de sua inocência e ingenuidade” (TANIZAKI, 2003, p. 132). Não só com as crianças da aldeia, mas também com todos os personagens, parto da premissa de que os bonecos compartilham de muitas coisas – para além da inocência e a ingenuidade. Muito da narrativa se entende através dos bonecos, para muitos sentidos lacunares são eles que oferecem idéias complementares. De todos os planos de fundo, suponho que o teatro seja o mais alegórico nesse sentido, o que mais promove esse tipo de reflexão, mas uma reflexão contemplativa. Em outra cena do romance de Tanizaki (2003, p. 135), o narrador explica que “o sol lá fora estava longe de descambar, e pelas frestas das esteiras que formavam o teto espiava o mesmo glorioso céu azul. Nesse tipo de situação, enredos perdiam a importância. Bastava apenas contemplar, em distraído enlevo, o movimento dos bonecos”. Os enredos perdem a importância porque, segundo minha leitura, é justamente a partir do movimento dos bonecos (e não de suas grandiosas caracterizações) que emerge essa

discussão acerca da identidade performática – as identidades em cena, em harmonia. “A balbúrdia deixa de incomodar, os diversos sons e cores dissolvem-se e compõem um caleidoscópio festivo que, mesmo embaralhando a vista, compõem uma harmonia final. ‘É realmente bucólico...’ Repetiu Kaname” (TANIZAKI, 2003, p. 136). A balbúrdia dos bonecos, ao mesmo tempo em que embaralha a vista, compõe uma harmonia final, a qual Kaname descreve como bucólica. O caleidoscópio festivo da tradução dissolve, efetivamente, os sons e cores das relações sócio-históricas, e, frente à essas dissoluções, sentimo-nos realmente imperfeitos, incompletos, deslocados, afinal temos saudades das certezas que tínhamos. Debruço-me, daqui para frente, justamente sobre o processo em que, passo a passo, deixamos de tê-las.

Discussão: “Quando os pessegueiros floriam”

Como já anunciado, *Há quem prefira urtigas* (TANIZAKI, 2003) é desenvolvido através de um fio condutor bastante específico: o divórcio (que nunca sabemos se é efetivamente concretizado) entre o casal japonês Misako e Kaname, que vive a angústia de lidar com as cobranças da tradição normativa onde se inserem, durante o processo de separação, bem como com o futuro e destino de seu filho Hiroshi. Lidar com a tradição, com o filho, família e amigos é tão desafiador quanto, bem da verdade, o é lidar um com o outro: o próprio distanciamento gradativo entre Kaname e Misako dificulta sua comunicação – ainda que, em muitos sentidos, ambos compartilhem do desejo de separação. Algo que dificulta profundamente essa comunicação é a mentira, que permeia desnecessariamente boa parte dos diálogos que eles estabelecem. Um dos momentos nos quais a mentira prevalece é aquele no qual Misako conta a Kaname que tem um amante, Aso; o qual seu

marido, inclusive, conhece superficialmente. Pouco após a revelação, Misako, tomada pela culpa, tenta descobrir se a recíproca é verdadeira: “E você? Não tem ninguém?” Era quase certo que, naquele instante, ela também acalentava o mesmo sonho com relação ao marido. ‘Não, não tenho.’ Ele respondera. Mas mentia. Condenara a mulher a uma vida casta enquanto ele próprio prevaricava” (TANIZAKI, 2003, p. 98). Tomado pela tradição machista que envelopa sua condição, Kaname aceita que Misako se abra, mas se recusa a ser honesto – ainda que, assim como no caso dela, para ele a traição também havia se tornado lugar comum. Segundo o narrador, entretanto, a diferença era que para ele mulheres serviam ou como deusas ou passatempos, categorias nas quais Misako não conseguia se enquadrar. Na ausência de uma mulher santa, ele se aliviava com as putas; e se para ele era impossível tratar sua mulher como a primeira ele se sentia confortável por tampouco julgá-la como a segunda. A impressão de Misako, entretanto, o surpreenderia.

“Não consegui amá-la, mas também não a transformei num passatempo.’ Disse Kaname para a mulher naquela noite. ‘Sei disso muito bem e lhe agradeço. Eu, porém, preferia ser amada, nem que fosse como passatempo.’ Replicara Misako, desatando a chorar” (TANIZAKI, 2003, p. 100). Temos, no romance, um casal que busca a separação: mas é constante a impressão de que os dois, Kaname e Misako, a procuram por motivos distintos, levados a ela por caminhos os mais variados. Esse trecho demonstra, inclusive, que a insatisfação de Misako em muito se relaciona com a frieza de seu marido, com a ausência de sentimento que ela há muito havia identificado. A relação finda para ambos, mas motivada, potencializada e endossada por uma tradição que ora santifica ora demoniza a mulher, essa que, incapaz de ser santa e julgada como puta, é sempre cobrada a provar e fazer o impossível por relacionamentos

frequentemente fadados ao fracasso. Por mais que esse fracasso esteja, em muito, ligado à tradição, por outro lado tem muito a ver com os tempos modernos, que eliminaram do homem sua competência de descomplicar a vida: “Os tempos modernos se edificaram sobre a ciência, e não há ciência senão do geral. Mas como a prescindência do particular é a aniquilação do concreto, os tempos modernos se edificaram aniquilando filosoficamente o corpo” (SÁBATO, 1982, p. 105). Em lugar da metafísica religiosa, o pensamento utilitarista da modernidade fez do homem objeto de si mesmo, agente ao mesmo tempo autônomo e independente para pensar em si só – por mais que esse pensamento, em grande medida, ainda seja amplamente designado, autorizado e pré-concebido pelas tradições normativas, previsíveis e egoístas que o escravizam. “Entre outras catástrofes para o homem, esta proscricção aumentou sua solidão. Pois a proscricção gnoseológica das emoções e paixões, a exclusiva aceitação da razão universal e objetiva converteu o homem em coisa, e as coisas não se comunicam” (SÁBATO, 1982, p. 106).

O conflito entre pensamento tradicional coletivo versus o pensamento moderno individualista, não marca um conflito entre correto ou errado, mas entre o objetivo e o subjetivo, o universal e o particular – dualismos carentes de uma solução unívoca, e que sempre nos acompanharam. Algo que a tradição japonesa faz com Kaname, sua esposa e seu casamento, entretanto, é realmente transformar tudo em coisa, eliminando da coisa a possibilidade de comunicação. É nesse sentido que, nem sempre, o senso de moral que carrega a tradição é diretamente desqualificado pelos epistemes do pensamento moderno. Trata-se este embate, inclusive, de mais um recorrente conflito que vivem os personagens: “Não havia ninguém a quem Kaname tivesse de prestar contas, mas um estranho senso moral e de dever, malgrado a vida quase libertina que levava no momento – o

fazia perseguir continuamente o ideal de ‘homem de uma mulher só’ que acalentara na juventude” (TANIZAKI, 2003, p. 160). Convencido de que seria impossível viver como homem de uma mulher só, Kaname passa a invejar seus amigos que, apesar de depreciar ou sentir profunda indiferença com relação às suas respectivas esposas, conseguem manter com elas o matrimônio – satisfazendo-se sexualmente com outras mulheres. O mais importante era manter a tradição, assegurar-se do casamento e evitar os julgamentos e cobranças que surgiriam no caso do divórcio ou de uma traição manifesta (dissimular relações extraconjugais, por outro lado, era perfeitamente factível). “Pudesse agir ele dessa maneira, teria contornado a relação com Misako e evitado criar toda a confusão do divórcio. Não sentia, por isso, nem orgulho nem vergonha do próprio caráter” (TANIZAKI, 2003, p. 162). Tanto Kaname quanto Misako se lamentam por terem sido incapazes de manter as aparências, pois tudo seria mais fácil se continuassem juntos, independente da hipocrisia, falsidade e infelicidade a que se acometeriam mutuamente no convívio doméstico.

Fantoches de suas tradições, Misako e Kaname estariam dispostos a serem manipulados, guiados, a terem suas vidas pré-desenhadas para evitar ter de bater de frente com o cenário de suas próprias narrativas. É nesse sentido que os coloco em paralelo com o teatro de bonecos, cuja configuração é discutida em detalhes pelo narrador do romance: “Maio e janeiro são os meses de atividade teatral. Se o visitante aportar em Awaji nessas épocas, encontrará espetáculos montados não só em Sumoto, Fukura, Yura e Shizuki, como em toda parte” (TANIZAKI, 2003, p. 127). Aqui entendemos parcialmente como funciona a tradição, também para captarmos um pouco da dimensão que tem (ou tinha) o teatro para os japoneses. Aprendemos que esses meses, maio e janeiro, são marcados pela montagem de

dezenas de barracas especialmente para esse fim, quando não são alugados galpões para o evento (em caso de exposições de maior peso). Em sua maioria organizada em campos abertos, dias de chuva tendem a resultar no cancelamento da apresentação teatral, cuja modernização, quando excepcionalmente ocorre, é vista com desprezo pelo público mais conservador (que parece ser, inclusive, o mais significativo). Os atores responsáveis por operar as marionetes são artistas admirados por todos, muitas vezes utilizando de seu carisma para, com seus bonecos, baterem de porta em porta convidando a população das cidades onde se apresentam para assistirem ao teatro. É comum que sejam convidados a entrar e a conversar com as famílias, fazendo também pequenas e informais apresentações privadas para seu potencial público. Independente disso tudo, “é pena que a passagem dos anos exerça pressão inexorável sobre tamanho tesouro folclórico regional e o condene à decadência. Enquanto o uso consome os próprios bonecos, artesãos capacitados a produzir cabeças estão desaparecendo” (TANIZAKI, 2003, p. 129). Envelhecidos, carcomidos pelo tempo, os bonecos pouco a pouco se encaixam menos no mundo moderno; seus operadores, do mesmo modo, morrem sem deixarem pupilos treinados para seguirem com o trabalho.

Curiosamente, a população que ainda enche as salas de teatro e que ainda recebe de braços abertos a tradição do teatro de bonecos, é a mesma população que se vê cada vez menos preparada a operacionalizar essas cenas; a dar continuidade ao teatro, sendo apenas espectadora de uma arte evanescente. Ora, de fato no teatro da vida e no teatro de bonecos, nos acostumamos muito melhor em ser espectadores, e não atores ativos por excelência. Nossa performatividade, entretanto, é em si significativa e atuante: também fazem as histórias aqueles que apenas as assistem. Assim, o gradual enfraquecimento do teatro de bonecos, bem

como a separação iminente de Misako e Kaname, são eventos simbólicos, representativos de algo muito maior. Nas palavras de Sábato (1982, p. 103), “assim como as convulsões geológicas revelam tumultuosamente os segredos das entranhas terrestres, os cataclismos sociais trazem à luz o que há nos estratos mais escondidos do ser humano”. São justamente esses cataclismos que dão à nós, bonecos desse teatro que vivemos, a oportunidade de olharmos um ao outro em uma imagem refletida, na busca pelo contrário significativo, pela auto-compreensão a partir do reconhecimento de si em contato com o outro. Ao falar pela primeira vez sobre o divórcio, Misako e Kaname “revelaram o que lhes ia no coração e descobriram que tinham feito os mesmos raciocínios e chegado às mesmas conclusões. Realmente, amar-se mutuamente estava fora de cogitação, mas reconheciam as qualidades um do outro e se compreendiam” (TANIZAKI, 2003, p. 100). Cansados de esperar o momento em que o hábito os transformaria em bonecos conformados, mumificados pelo matrimônio, os dois concordam que Hiroshi havia se tornado nada mais que uma desculpa para sua covardia compartilhada. Nesse ponto do raciocínio, porém, “bastou Kaname perguntar: ‘Você quer a separação?’ Para que Misako indagasse por sua vez: ‘Você quer?’ Em outras palavras, sabiam ambos que a melhor solução era o divórcio, mas nenhum dos dois tinha coragem de dar o primeiro passo” (TANIZAKI, 2003, p. 102).

Ao mesmo tempo vilões e vítimas de sua própria infelicidade, nem Kaname nem Misako querem ser taxados como agente causador da separação, como idealizadores dela. Um pergunta ao outro se quer o divórcio, e a resposta é uma nova pergunta, diálogo que evidencia a covardia sobre a qual há pouco falei. Amantes, prostitutas, família, filhos, é sempre no outro que instilo meus anseios – sempre ele que agencia minhas ações. Assim, o resultado paradoxal do hedonismo

profundamente narcisista que disso emerge é que esse próprio agenciamento, segundo Zizek (2016, p. 394), é cada vez mais externalizado: “na completa reflexividade de nossa vida, qualquer apelo direto a nossa própria experiência é invalidado: não confio mais na minha experiência direta, mas espero que o Outro me diga como realmente me sinto”. É no outro que me valido, nele que minha identidade se confirma, pois é (pelo menos idealmente) por ele corroborada. Nisso que Zizek (2016, p. 315) chama de individuação suprema, passo não a confiar, mas em depender do outro – isto é, me perco de mim e me acho apenas em outro sujeito, o qual supre minha carência epistemológica aplaudindo minha dependência, em um ciclo infundável, que se retroalimenta a cada nova investida social. Curiosamente, a idéia de que “sou o que sou’ apenas pelas relações que tenho com os outros gera o efeito oposto da dependência química, em que sou dependente não de outro sujeito, mas de uma droga que fornece diretamente uma *jouissance* excessiva” (ZIZEK, 2016, p. 395). A droga social, nesse sentido, é o que me mantém coletivamente vivo, enquanto a droga química, única saída para uma sociedade que pulsa apenas nessa imagética coletividade, me traz de volta para mim mesmo – para a minha tão rara relação comigo. No plano geral, a questão não é aprender a partir da observação do outro, mas existir segundo ela, em oposição aos meus sentimentos mais íntimos – sejam eles quais forem. Recrio, assim, os meus sentimentos, que agora estão sempre externalizados.

Kanames e Misakos, somos todos, em certa medida, marionetes cujo manejo é guiado pela recepção de nossas performances: nossa audiência não apenas assiste às identidades que moldamos, mais que isso, ela as define, dando a elas os contornos desejados. Nasce, assim, o homem-coisa, sujeito objetificado de si mesmo: “Lançado cegamente à conquista do mundo externo, preocupado tão somente com o manejo das coisas, o homem acabou

por se coisificar a si mesmo, caindo no mundo bruto onde rege cego determinismo” (SÁBATO, 1982, p. 58). Cego determinismo, camuflado em sua suposta objetividade e universalidade, tornamo-nos títeres de nós mesmos – assujeitados à esse sujeito que não tem mais o controle de si, apenas a ilusão de que instrumentaliza sem se deixar instrumentalizar no processo. Relógios, tradições, hábitos, destinos, vontades, responsabilidades: é difícil, dentro do espectro, saber redimensionar uma vida ao mesmo tempo autônoma e imprevisível – em um mundo onde a ambição coletiva é em condicionar o individualismo frívolo de cada ser social. “É a queda do ser no mundo, é a exteriorização e a banalização de sua existência. Ganhou o mundo, mas perdeu a si próprio. Até que a angústia o desperta, embora o desperte para um universo de pesadelo” (SÁBATO, 1982, p. 59). É nesse sentido que viver um casamento de mentira reconforta: que a infelicidade soa, para Kaname, como uma saída plausível. A angústia nos faz levantar cambaleantes da queda existencial, com pernas trêmulas e mãos hesitantes a tentar juntar os cacos de uma vida banalizada, fragmentada, tentando dar forma a algo inerentemente disforme. Às trevas da cobrança coletiva, o sujeito busca a si mesmo sem vontade, até certo ponto desejoso de seu fracasso e até ansioso para que ele chegue de uma vez. Quer saber-se livre sem sê-lo, sentir-se confortável sem estar, pensar-se independente em sua profunda dependência. Livres como peças operantes da engrenagem desse incansável teatro de bonecos, aprendemos a temer a morte e a desejá-la, ao mesmo tempo, já que se torna único medo, bem como única saída: “o fato de descobrir-se mortal, a angustiosa convicção de compreender sua finitude é também, de certa forma, reconfortante” (SÁBATO, 1982, p. 60).

A sensação reconfortante de finitude se deve justamente à tomada de consciência de que as linhas que amarram marionete às mãos invisíveis que guiam seus passos, cedo ou tarde, podem

ser rompidas. Coisificado, o sujeito faz de coisa também sua própria vida, e a vida daqueles que dele dependem. Hiroshi é ponto chave para que entendamos essa relação patológica entre Misako e Kaname: “Aos domingos, não era raro o casal sair para passear com o filho Hiroshi, que atualmente freqüentava o quarto ano do curso primário. Tentavam assim amenizar o terror íntimo do garoto, que parecia adivinhar algo inusitado na relação dos pais” (TANIZAKI, 2003, p. 13). Hiroshi não vivia alheio ao mundo de seus pais, e sabia o quanto, mais incomum do que tê-los juntos a si, era vê-los como casal, saindo juntos e a sós. Hiroshi passa a preferir chegar em casa e não encontrar os pais, para nutrir a elusiva impressão de que eles, talvez, possam estar fazendo um programa de casal, de algum modo mais intimista e espontaneamente, sem toda aquela cenografia ensaiada que aqueles domingos em família representava. Por este motivo, isso identificado, Kaname e Misako por vezes combinam de sair juntos, dando a Hiroshi a oportunidade de manter-se na ignorância. Com razão, “o que Kaname não conseguia avaliar com clareza era se fazia bem ou mal em manter o menino naquela ilusão. Todos achavam que Hiroshi era criança, ainda, mas, aos dez anos, as crianças são capazes de chegar a conclusões como qualquer adulto” (TANIZAKI, 2003, p. 15). Subestimado, muitas vezes Hiroshi parece ter mais consciência das coisas do que seus próprios pais – e talvez de fato a tivesse, já que, devido a sua idade, é capaz de pensar em idéias menos impregnadas pelas cobranças de sua sociedade. Por mais questionável, o comportamento do casal é previsível e inclusive bastante naturalizado também na sociedade ocidental, onde a “moralidade moderna” nos permite utilizar-nos uns aos outros como focos e/ou desculpas para certas decisões e ações aparentemente “individuais”. Apesar de titubear com relação ao que pensa acerca da mulher e filho, o leitor percebe que Kaname parece ter a consciência

limpa, em seu machista egoísmo e tendência a utilizar os anseios do Outro em momentos que muito lhe convêm. Em comparação com Misako e Hiroshi, sua posição é claramente mais vantajosa, social e individualmente: ela, como mulher, era a responsável pelo bem estar da família e ele, como homem, tinha todos os conhecidos benefícios de sê-lo. Seja remediando sua insatisfação com Misako na relação com prostitutas, seja estabelecendo vínculo com uma amante, pouco Kaname teria de temer. “Ainda lhe restava um pouco de fortuna pessoal (que fora grande na geração do pai) e tinha prestígio social (era diretor de uma empresa, embora o cargo fosse nominal). Diante dessas circunstâncias, preferia viver sem macular a honra dos seus antepassados” (TANIZAKI, 2003, p. 17).

Ou seja, a única coisa que Kaname teme efetivamente é a honra de seus antepassados – justamente aqueles que nada podem fazer com relação às suas escolhas. Kaname teme aquilo que não precisa temer, a cobrança daqueles que dele não tem o direito de cobrar nada. Seu inimigo é invisível, transparente; incapaz de ser personificado ou externalizado o que ele teme é a cobrança de si mesmo, a sua culpa social. Essa opacidade e impenetrabilidade, permeada pela profunda incerteza acerca das derradeiras conseqüências de nossas ações, não se devem, argumenta Zizek (2016, p. 349), “ao fato de que somos marionetes nas mãos de um poder global transcendente; ao contrário, devem-se ao fato de que ninguém está no comando, não existe poder, não há um ‘Outro do Outro’ manipulando as cordinhas”. Assim, no teatro de bonecos, é impossível discernir onde estão as mãos que nos fazem ir para lá ou para cá, a não ser que olhemos para dentro de nós mesmos – já que essa cobrança ambivalente entre o individual e o social é internalizada, reflexiva. Afinal, tradições, hábitos e outros tipos de pertencimentos contextuais nos oferecem uma base subjetiva, liquefeita, e não um porto seguro onde podemos nos apoiar – por mais

que, vez ou outra, o tentemos. Sem os fios que conduzem as marionetes, elas desabam, perdem a vida, perdem por completo seu movimento. Em consonância, nos vemos caminhando na mesma direção – paralelo que o próprio Kaname tece na narrativa: “Aqueles feições imóveis, destituídas de expressão, podiam ser pouco satisfatórias. Mas, pensando bem, as meretrizes do passado talvez não externassem suas alegrias e tristezas de modo tão óbvio quanto os atores teatrais” (TANIZAKI, 2003, p. 27). Kaname lembraria, inclusive, que a noção tradicional de beleza circumspecta apelava para mulheres “com jeito de boneca” (TANIZAKI, 2003, p. 28), descrevendo a mulher “ideal” como se descreve um personagem – assumidamente igualando a construção do sujeito real com a construção do sujeito fictício, nesse caso na direção do gênero como performance. A boneca, a que tudo indica, simboliza para ele a eterna mulher japonesa.

O impacto dessa imagem da mulher japonesa tradicional com a mulher japonesa atual marca uma das mais acentuadas características da literatura contemporânea: o re-desenvolvimento de mitos pré-estabelecidos. Além disso, argumenta Todorov (2014, p. 42) que “numerosas obras contemporâneas cultivam a construção engenhosa, os processos mecânicos de engendramento do texto, as simetrias, os ecos e os pequenos sinais cúmplices”. Seguramente *Há quem prefira urtigas* (TANIZAKI, 2003) é marcado por tal construção engenhosa, em um texto engendrado através de simetrias e ecos de sentido ligados ao embate de uma sociedade profundamente conservadora, em termos de tradição, e as ambições “revolucionárias” de seus membros, cujos desejos por autonomia encontram-se em uma crescente. Metáforas e alegorias pouco objetivas e diretas por vezes marcam, no romance, os sinais cúmplices que reiteram e edificam esse desenvolvimento. *É isso que leva o próprio* Kaname e Misako a pensarem em suas vidas inclusive de

modo metafórico, através de alegorias análogas àquelas que proponho nesse texto. Em uma das apresentações do teatro de bonecos que assistem juntos, o desconforto de estarem um ao lado do outro passa a partir do momento que identificam nos bonecos “interpretando” as cenas indicativas de um desconforto similar ao deles. Afinal, “a natureza da relação conjugal de Johei e Osan – muito embora se tratasse apenas de dois bonecos num típico enredo joruri repleto de expressões exageradas e cômicas – levou Misako e Kaname a refletir sobre os próprios cotidianos e a sorrir com amargura” (TANIZAKI, 2003, p. 35). Deprimido, o casal nota que sua insatisfação um para com o outro não os afasta da vida comum dos cidadãos japoneses, mas sim evidenciam que muito todos têm em comum. Tratava-se de mais uma mulher e um homem distanciado emocional e sexualmente, condição retratada e rearticulada pelos bonecos, cujo desenvolvimento é revelador por exibir com naturalidade essa condição.

Ambos convencidos de que o divórcio era a única saída para eles, bem como para amenizar o impacto que ele teria no menino Hiroshi, Misako e Kaname passam a ser pressionados por amigos que anseiam pela resolutiva, que deveria vir logo para o bem de todos. Questionado, Kaname diz a seu melhor amigo que, desde o começo, havia prometido, junto a Misako, só levar adiante essa história com total anuência das partes interessadas (o casal, o amante e o filho). Para ele a questão era clara: bastava aguardar o momento ideal. O amigo, por outro lado, replica que “vão todos esperar para sempre, pois o tal momento ideal nunca chegará enquanto um de vocês não tomar a providência decisiva” (TANIZAKI, 2003, p. 52). O argumento, por mais coerente que seja, não é suficiente para apressar o processo; pois, no fundo, o casal continua tendo dúvidas – acostumaram-se um com o outro, já sabem se suportar, e a idéia de redesenhar toda essa dinâmica com outro indivíduo parece causar

em ambos certo enfado. “Kaname não guardava ressentimento algum contra a mulher de quem estava por se separar. Embora tivessem perdido mutuamente o interesse sexual, partilhavam os mesmos gostos e pensamentos” (TANIZAKI, 2003, p. 54). Já era certo, para os dois, que haviam se tornado amigos, irmãos: família. Mas em que medida era tão importante ser mais do que isso? Por isso sair do lugar parece tão difícil; pois a própria compreensão do que consiste naquele lugar já é, em si, intrincada. O que configura um casamento? Seria o desconforto que sentem algo incomum, esperado ou sintomático? De todo modo, os dois passam a ansiar pelo divórcio; e a desejar, como prêmio de consolo, que seja mantida uma profunda amizade, capaz de rearticular uma relação harmônica entre pai, mãe e filho – mas nada além disso. Kaname, no fundo, “gostava de pensar que, transcorridos alguns anos do divórcio, seria capaz de se relacionar com uma nova Misako, a qual já seria então mulher de Aso, mas ainda mãe do Hiroshi, e de freqüentar a casa dela sem ser tolhido por lembranças do passado” (TANIZAKI, 2003, p. 56).

As memórias de seus antepassados, as lembranças do passado: aquilo que mais atormenta o casal são essas perseguições inencontráveis, indecifráveis, indissolúveis e irreduzíveis. Os fantasmas que mais nos assustam, afinal de contas, só são capazes de fazê-los porque neles acreditamos com veemência – e se temos receio do passado é porque, de algum modo, ainda permitimos que ele defina quem somos e para onde vamos. Metafórico, nesse sentido, é interpretar a relação pessoal que Misako desenvolve com a tradição do teatro de bonecos: “Após a mudança da família para a região de Kansai, Misako adotara o costume regional de comemorar o Festival dos Bonecos no dia 3 de abril, um mês depois das comemorações na região de Kanto” (TANIZAKI, 2003, p. 63). Kaname se surpreende pelo costume adotado por sua mulher, ainda mais em se tratando de uma tradição tão

antiga e que poucos frutos parecia oferecer para uma família supostamente desapegada dos valores japoneses e sem interesse em gerar uma prole para transmitir os hábitos, costumes, mitos e rituais da nação. Remexer anualmente nas velhas caixas empoeiradas onde estavam os bonecos havia, inclusive, se tornado uma tradição particular na casa do casal; e era difícil para os dois imaginar que o ritual poderia não se repetir no ano seguinte. Outra dúvida insistente, para Misako, era se “quando enfim se separasse de Kaname, devia ou não levar consigo os bonecos? Talvez Kaname não gostasse de tê-los rolando pela casa” (TANIZAKI, 2003, p. 74). É difícil, para Misako, saber se Kaname se importaria ou não em permanecer com os bonecos – e dificilmente ele responderia honestamente se ela o perguntasse. Nem ela, por sinal, é capaz de dizer, com todas as letras, se teria ou não interesse de levá-los; os bonecos a acalmam e assustam, ao mesmo tempo; ela é incapaz de discernir se os quer próximos ou distantes de si.

Empoeirados, abandonados, desmantelados, os bonecos representam com primazia a finitude do sujeito transcendental, a falência da perfeição, as traças que corroem a magia da tradição. Tomar consciência disso não é, de tudo, negativo, já que “se o sujeito humano tivesse acesso direto ao domínio numênico, deixaria de ser um sujeito livre para se converter numa marionete sem vida, diretamente confrontada e dominada pelo aterrorizante Poder divino” (ZIZEK, 2016, p. 186). As falhas dos bonecos são indicativas das falhas do sujeito: a lembrança deque a vida é também marcada pelas imperfeições, pelos equívocos, por aquilo que em cada uma de nossas narrativas pessoais parece dar bem mais errado do que certo. Na trama particular de Misako e Kaname, há muito ele percebera que haviam se tornado essa marionete sem vida; desinteressados como estavam um pelo outro, já quase nada notavam – inclusive nem o desinteresse. O narrador lembra como Kaname, “certa noite,

ouviu soluços abafados do leito da mulher, enrodilhada sob cobertas puxadas até a altura da testa. Naquela noite, Kaname ficou longo tempo de olhos abertos, contemplando a escuridão do quarto e ouvindo o choro contido” (TANIZAKI, 2003, p. 95). Não era a primeira e nem seria a última vez que Kaname acordaria com o choro abafado de sua esposa, no meio da noite – ruído que passa a assombrá-lo como denúncia objetiva da miséria íntima que acometia os dois. “Quanto mais penalizado se sentia por compreender o significado das lágrimas, mais parecia aumentar a distância entre os dois. Sem saber como consolá-la, deixava-se ficar em silêncio, apenas ouvindo” (TANIZAKI, 2003, p. 96). O desespero de sua mulher não causava neles nenhum tipo de aproximação; muito pelo contrário, compartilhando de sua insatisfação, as lágrimas de Misako deixavam Kaname ainda mais longe, expandindo o vácuo que, pouco a pouco, assume o espaço mais significativo de sua vida matrimonial. Inclusive, pensar que os soluços de Misako “o sobressaltariam todas as noites do resto de sua vida já lhe dava, desde aquele tempo, vontade de separar-se dela, de ser livre outra vez. Para sua sorte, Misako aos poucos pareceu resignar-se e, desde então, nunca mais a ouvira chorar” (TANIZAKI, 2003, p. 97).

A resignação de Misako marca a silenciosa violência de uma relação insalubre, o abuso que é manter-se em um relacionamento infeliz, em um casamento de fachada, no qual marido e mulher se vêem cientes do mal que fazem um para o outro e, ainda assim, insistem em manter-se na mesma lógica. Isso aproxima o matrimônio mal sucedido da idéia de violência política aparentemente não-política, segundo definição de Zizek (2016, p. 214): “Não há poder sem violência. O poder tem sempre de contar com uma mancha obscena de violência: o espaço político nunca é puro, envolve sempre uma espécie de confiança na violência pré-política”. Relações, em geral, são também relações de poder:

e, no matrimônio, a banda costuma tocar do mesmo modo, sendo a violência de gênero, a vitimização do culpado e culpabilização da vítima práticas comuns em um cenário onde, previsivelmente, o público e o privado não são facilmente divisíveis ou re-assinaláveis. “Obviamente, a relação entre o poder político e a violência pré-política tem implicação mútua: a violência não é apenas o suplemento necessário do poder, o próprio poder (político) está sempre já na raiz de toda relação de violência aparentemente ‘não-política’” (ZIZEK, 2016, p. 215). O que vive Misako é um tipo de violência consentida, subordinada ao seu marido e à tradição que o pré-programa e condiciona a tratá-la com todo o distanciamento que a esbagoa. Estado, exército, igreja, família: são todas essas instituições e formações sociais que, em muitos momentos de modo supostamente “não-político”, reificam pré-significações, princípios éticos fundamentais, atitudes hegemônicas, desenvolvimentos normativos. Ocultando os interesses da narrativa-mestre que as envelopa, essas instituições sustentam relações não-políticas, pré-políticas e políticas, dando toda a sustentação para que o sujeito caminhe previsivelmente, como títere, na linha de significantes para ele determinada. É por isso que, “na sociedade humana, o político é o princípio estruturador englobante, de modo que toda neutralização de um conteúdo parcial como algo ‘não político’ é um gesto político por excelência” (ZIZEK, 2016, p. 216).

Casar-se é agir politicamente, bem como separar-se também o seria – para Kaname, Misako e qualquer outro casal. É interessante, nesse sentido, analisar outro casal que toma a cena em alguns momentos da narrativa, quando esta não discute a condição matrimonial do núcleo central: o sogro e sogra de Kaname, pai de Misako e sua respectiva esposa, a jovem e peculiar Ohisa que, pouco a pouco, vai se tornando mais importante no decorrer do romance. Sobre ela, o narrador sugere

que “fazer companhia a um velho impertinente não devia ser coisa fácil para mulher alguma. Ohisa era, porém, a menina-dos-olhos do ancião, a despeito das reclamações dele” (TANIZAKI, 2003, p. 108). Kaname impressionava-se pelo fato de que, apesar da diferença de idade, o casal parecia dar muito certo; especialmente tendo em vista a personalidade forte do sogro e o aparente “despreparo” de Ohisa para a arte do casamento. Entretanto, talvez justamente por ser ainda, em muitas medidas, como uma tabula rasa, o sogro de Kaname se via capaz de ensinar a Ohisa tudo o que gostaria que ela aprendesse – por exemplo, a cozinhar os pratos que aprecia, se vestir “bem” (ou seja, do jeito que ele gosta) ou cultivar maneiras que achava adequada. Ciente do alto grau de instrução cultural que ele lhe oferecia, devido ao seu conhecimento e experiência, “Kaname se perguntava, contudo, que proveito teria para uma jovem acumular tanta cultura antiga, inútil nos tempos atuais. Assistindo apenas a peças do teatro de bonecos e alimentando-se de ervas e de brotos cozidos, ela devia sentir-se definhando” (TANIZAKI, 2003, p. 109). Entre o pai de Misako e sua atual esposa, Kaname julgava haver um rio de diferenças, e por isso era incapaz de discernir a razão que a convencia a manter-se naquele martírio. Isso tudo ele embasa em seus próprios anseios modernos, menosprezando as tradições culturais do Japão, como o teatro de bonecos, bem como a alimentação idiossincrática de Ohisa. Quem reclama é ele: “Na certa teria vontade de ir ao cinema ou de comer um bom filé de vez em quando. Só mesmo uma nativa de Kyoto seria capaz de tanta paciência, pensava Kaname, admirado e também curioso quanto ao processo mental por trás daquela natureza” (TANIZAKI, 2003, p. 110).

Kaname supõe que algo mantém Ohisa ligada àquele sujeito que nada tem a ver com ela, e isso é para ele tão odioso porque, provavelmente, sente inveja daquela relação: inveja de um casal capaz de

exercer tão bem o controle de um sobre o outro, coisa que ele e Misako perderam há tempos – se é que um dia tiveram. Toda passividade de Ohisa, o fato que ela parece disposta a ser manejada conforme a vontade do seu sogro, faz com que Kaname a compare às japonesas do passado, à mulher tradicional japonesa, às milhares de “bonecas” que habitaram a região: “Repentinamente, Kaname evocou as feições das pessoas que haviam habitado aqueles interiores escuros. Em casas iguais àquelas haviam morado pessoas cujos rostos lembravam os dos bonecos do bunraku, nelas haviam levado vidas semelhantes às descritas nas peças” (TANIZAKI, 2003, p. 125). Novamente o paralelo com o teatro de bonecos, cujas vidas, para Kaname, são semelhantes às descritas nas peças – até o rosto dos bonecos lembram os rostos dos seus antepassados. Ao pensar no universo da peça Dondoro, dos personagens Oyumi, Jurobei de Awa e da peregrina Otsuru, Kaname sugere que Ohisa encaixava-se muito bem naquele mundo. Em seu devaneio, pensa que “num belo dia de primavera, cinqüenta ou cem anos antes, uma mulher exatamente igual à Ohisa podia ter andado, lancheira na mão, por aquele mesmo caminho rumo ao teatro montado na beira do rio, usando o mesmo quimono e o mesmo obi” (TANIZAKI, 2003, p. 126). Ohisa é a ponte para o passado, imagem simbólica que coloca o presente de Kaname em contato direto com as tradições que o condicionaram e pré-definiram. Por outro lado, e na mesma imagem, Kaname percebe o paradoxo de que “para além daquelas treliças, Ohisa era uma visão desgarrada do universo feudal” (TANIZAKI, 2003, p. 127).

Compreendida por Kaname como carente de pensamento e personalidade, Ohisa é caracterizada de modo a potencializar a analogia com as marionetes: “Para um homem velho, mulheres de raciocínio rápido e cheias de melindres talvez fossem cansativas. Àquela altura da vida, o sogro devia preferir uma companheira descomplicada, a quem

pudesse amar como a uma boneca” (TANIZAKI, 2003, p. 145). Tecendo as mais diversas hipóteses, e tentando conceber porque a tumultuada vida familiar daqueles que o cercam se organiza de certa maneira, Kaname busca analisar friamente em que medida os relacionamentos podem ou não ser bem sucedidos – para, talvez, articular um método crítico que o permita compreender sua própria relação com Misako. Via, por trás das superfícies plácidas desses relacionamentos, uma intrincada rede de mágoas, rancores, chauvinismos e comodismos. Independente disso, de certo modo parece desejar essa pletora de sentimentos para si, com toda hipocrisia que ela comporta. “Percebia, não sem inveja, que o velho homem construía para si um mundo de paz, no qual podia dar-se ao luxo de ataviar como um boneco e, em companhia de uma mulher com jeito de boneca, ir a Awaji procurar um boneco velho” (TANIZAKI, 2003, p. 146). O mundo fantasioso que o velho homem construía era tão falso quanto o pano de fundo do teatro de bonecos; mas, ainda assim, Kaname tem inveja, pois esse era um mundo de paz, onde todos agiam como “bonecos” e, por isso, tudo funcionava tão bem. Mas por que invejar uma forma tão oca de existência? Por que preferir a falsidade? Talvez porque, em certa medida, o homem contemporâneo viva em uma tensão por demais alta, ante o medo da solidão, na direção da qual parece caminhar com crescente avidez: “É um homem de situações extremas, chegou ou está frente aos limites últimos de sua existência. A literatura que o descreve e interroga não pode ser, pois, senão uma literatura de situações excepcionais” (SÁBATO, 1982, p. 54). A literatura contemporânea é a literatura do choque entre o velho e o novo, sem mais idealizar um desses pólos em detrimento do outro. O conflito de gerações empreendido no romance é significativo no que tange esse choque, articulado com destreza na carta que o sogro de Kaname quando descobre que ele e Misako desejam se separar:

Pretendo não economizar conselhos à minha filha no sentido de demovê-la do seu intento e, não mostrando ela sinais de arrependimento, estou certo de que tomarei as medidas punitivas cabíveis. Caso porém ela se mostre disposta a comportar-se doravante com a discrição que dela é esperada, peço-vos encarecidamente que a perdoe. Adquiri enfim com muito custo o boneco dos meus sonhos e estava na verdade esperando apenas que a dolorosa rigidez que me atormenta os ombros cedesse um pouco para vos convidar a conhecê-lo, quando fui alcançado por vossa missiva, a qual, devo dizer, me aturdiu e arruinou por completo o prazer da minha mais recente e custosa aquisição. E aqui fico eu, pobre velho, lamentando sem cessar a infelicidade de haver peregrinado pelos locais santos e conseguido apenas o castigo de Buda em lugar de Sua Graça. Vinde o mais rápido que puder, se possível ainda amanhã. E, até que nos encontremos pessoalmente, absteide-vos de tomar qualquer medida capaz de alterar a situação atual. É o que vos pede vosso sogro. (TANIZAKI, 2003, p. 164)

Vemos aqui não apenas que o pai de Misako se julga na posição de demovê-la de seu intento, convencendo-a de que está errada e que deve se arrepender – mais que isso, ele pede que Kaname considere perdoá-la por não ter se “comportado”. Kaname, o homem, não precisa se comportar, era ela quem deveria ter demonstrado respeito durante o casamento – a ela resta a possibilidade do perdão, a ele descobrir se deseja dá-lo. Curioso é que tudo isso o sogro diz lamentando que tivesse sabido da notícia no exato momento em que adquire com muito custo o boneco dos seus sonhos. Os bonecos são sua vida, ele é apaixonado por eles; e talvez esse traço esteja relacionado à sua constante tendência a misturar os mundos de ambos, homens e bonecos, como se todos tivessem um enredo a ser respeitado: o enredo dos antepassados, do teatro clássico japonês, sem as invenções da modernidade. Ele continua: “Num passado não tão distante, havia no mundo muitos casais em situação semelhante à sua. Mas, à época, todos pensávamos que não havia solução para os nossos casos. O que não tinha remédio remediado estava, entende?” (TANIZAKI, 2003, p. 176). A separação, para o sogro, será sempre a saída mais simples e rápida para o casal moderno, mas nunca é a mais acertada

– pois mulheres vivem a desviar de seus caminhos corretos, e precisam que o homem tenha a paciência de colocá-las de volta nos eixos.

“Esse é o destino delas, e o decantado livre-arbítrio não funciona para elas. Minha filha é de uma geração que recebeu uma educação intermediária, nem antiga nem moderna. Para essas mulheres, o modernismo é apenas uma camada superficial de verniz” (TANIZAKI, 2003, p. 178). Obviamente o pai de Misako se apega a todo o machismo da tradição conservadora onde sua geração se insere; mas sua crítica ao modernismo, como essa camada superficial de verniz, faz jus ao contexto conflituoso onde se encontram mulheres na posição de Misako – exatamente na linha limítrofe entre dois mundos tão dispares.

De acordo com Sábato (1982, p. 28), mundos dispares como esses são comuns em reflexões literárias porque se tratam do tema central desenvolvido pelos romancistas – os quais lidam, na literatura, com o presente como espaço de ruínas e reconstruções, passado e futuro, vanguarda e barroco. A própria literatura, a propósito, é por ele definida desse modo: “As obras de um romancista são como as cidades que se levantam sobre as ruínas das anteriores: embora novas, materializam certa imortalidade, assegurada por antigas lendas, por homens da mesma raça, por crepúsculos e paixões semelhantes, por olhos e rostos que retornam”. Cidades levantadas sobre ruínas anteriores; ela, a literatura, é mais que conflito: encontro. A chance de rever o que não mais pode ser visto, a partir de um novo prisma, em contato com todas as ontologias circundantes. Misako, Ohisa, Kaname, Hiroshi, todos são personagens fictícios que marcam esse ponto de significados emergindo do moderno com o conservador, o passado bucólico e o incerto futuro. Nesse ponto se encontram também suas macro-estruturas, as instituições que permeiam seu convívio e suas relações: o impacto de viver em um mundo moderno no próprio

modo de viver em uma relação de pai e filho, em uma amizade, em um matrimônio, enfim, em sociedade: “Maneiras de pensar a vida social estão estritamente vinculadas a estruturas econômicas básicas, de longa duração. E estas, à medida que o Ocidente se foi unificando, podem contar-se nos dedos de uma só mão” (BOSI, 2013, p. 252). O que *Há quem prefira urtigas* (TANIZAKI, 2003) indica é que, naquilo que tange os costumes conservadores do Japão, suas tradições, a nostalgia pelos valores de antepassados, o ameaçador mundo moderno já veio e veio para ficar, como também o fez em qualquer outra região – para o bem e para o mal. Por mais elogiosa que seja, a “modernização”, em muitos sentidos, de fato pode operar apenas como mais uma camada superficial de verniz – com seus avanços propagandeados, ainda que tão distantes de serem efetivados. Mitigando tradições, dirimindo valores clássicos, assusta as mentes apegadas ao passado com a força esmagadora de tirar o crédito de absolutamente tudo que a precede, freqüentemente oferecendo muito pouco ou quase nada em troca. “As ideologias mundiais são poucas e, inversamente, é grande o seu poder de difusão. Idéias poucas. Difusão extensa. Reprodução intensa” (BOSI, 2013, p. 254).

Considerações finais:

Há quem prefira urtigas (TANIZAKI, 2003), com seu teatro de bonecos, seus bonecos e bonecas, e seu enredo performático, dá ao leitor oportunidade de repensar não o mundo das tradições japonesas, mas também o mundo do ocidente, o mundo das relações, o mundo em que todos nós vivemos. Todo texto de ficção promove esse tipo de reflexão, pois só existe em contato conosco – e o que torna esse contato possível é justamente as pontes de sentido entre a vida pela obra inventada e a invenção de nossa própria vida. Com inerente predisposição sediciosa, a literatura fala para aqueles dispostos

a ouvir, a repensar sua posição, a perguntar mais do que responder. Assim, a literatura nos salva, pois atua como “alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida, onde é possível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações” (LLOSA, 2009, p. 27). O romance de Tanizaki (2003), desse modo, busca o sujeito moderno incompleto e ciente de sua incompletude: aquele que vê os cordões que controlam os títeres não apenas acima dos personagens, mas também acima de si mesmo. Desse modo, ao invés de apenas celebrar os confetes atirados pela modernidade, torna-se mais relevante questioná-los, entender em que medida o contato entre velho e novo pode rearticular sentidos mais críticos sem necessariamente resultar no total abandono do primeiro em privilégio do segundo. É fácil falar; mas, estando desintegrados seu tempo e espaço, bem como os valores por eles disseminados, o sujeito é confrontado pelo abismo de sua liberdade. Por fim, “carregado com o peso de responsabilidade que não pode ser aliviado com a ajuda da Tradição ou da Natureza, o sujeito de hoje talvez esteja, mais do que nunca, preso a uma compulsão inexorável que rege efetivamente sua vida” (ZIZEK, 2016, p. 369). Sobre esse sujeito regido, e não regente, em sua própria vida, Zizek (2016, p. 394) desenvolve aquilo que entende como sendo essa compulsão inexorável:

Isso nos leva ao que somos tentados a chamar de antinomia da individualidade pós-moderna: a injunção para “ser você mesmo”, desconsiderar a pressão do entorno e alcançar a autorrealização, afirmando plenamente seu potencial criativo singular, acaba esbarrando cedo ou tarde no paradoxo de levar quem o obedece a sentir-se completamente isolado daquilo que o circunda, sem absolutamente nada, lançado num vazio da mais pura e simples estupidez. O avesso inerente do “seja seu verdadeiro Eu” é, portanto, a injunção a cultivar uma remodelação permanente, em conformidade com o postulado pós-moderno da plasticidade infinita do sujeito... Em síntese, a extrema individualização se transforma em seu oposto, levando à derradeira crise de identidade: os sujeitos experimentam a si

mesmos como radicalmente incertos, sem nenhuma “expressão própria”, trocando uma máscara (imposta) por outra, uma vez que, em última instância, o que está por trás da máscara é nada, um tenebroso vazio que eles tentam freneticamente preencher com sua atividade compulsiva, ou se deslocando entre hobbies e maneiras de se vestir cada vez mais idiossincráticos, a fim de acentuar sua identidade individual. Podemos ver aqui como a individualização extrema (o esforço para ser fiel ao seu Eu, fora dos papéis sociossimbólicos impostos) tende a coincidir com seu oposto, com a estranha e angustiante sensação de perda de identidade.

Daí a coerente analogia com o teatro de bonecos, estando o sujeito “em sociedade” – logo, preso a essa compulsão inexorável que busca reger sua vida. Com seus enredos pré-definidos, Misakos e Kanames assistem a modernidade entrando em choque com suas tradições e, de certo modo, invejam os dois lados do espectro – por estarem situados exatamente entre ambos. Equivocada é a impressão do sogro de que felizes são aqueles cujas vidas se situam exatamente “antes” ou “depois” desse ponto de encontro já que sempre, para todos os indivíduos, o cenário será esse: a fronteira, e não o espaço de contornos definidos. Isto é, a própria vida em sociedade nos coloca em posição fronteira – em nossa existência espaço-temporal do tempo presente haverá sempre o choque entre o que achamos que foi e a possibilidade do que achamos que um dia poderá ser. Nisso se aproximam de nossas vidas as vidas literárias; já que, pelas vias da narrativa, “obras diversas nas suas expressões singulares, na sua imagística e no seu tom peculiar, se mostrarão próximas e até assemelháveis à luz do seu modo histórico de ver o mundo e enquanto macrorretórica ideológica” (BOSI, 2013, p. 248). Funcionais e vinculantes são as expressões singulares desses tempos e espaços que, tão distantes do nosso – como no romance de Tanizaki (2003) – tanto tem a nos dizer. Não é, desse modo, apesar da distância, mas em razão dela que essas novas formas de pensar interferem na nossa própria configuração pessoal. Nada é

datado, para o texto literário, tudo pode ser sentido novamente, de outro modo, por outro viés e a cada leitura – independente do “quando” e do “onde”. Isto porque seus sentidos particulares não são seus sentidos maiores; o contexto antecede e é pelo texto redesenhado, mas nunca é o seu foco definidor, nunca é o pincel que modela seus traços. “As ideologias ou macrorretórica estão presentes no texto de ficção como na conversa cotidiana, mas não são o núcleo vivo, o fogo, a alma da sua poeticidade, que é intuitiva, figural, imaginária” (BOSI, 2013, p. 250). A alma da poeticidade que emana do texto fictício é o que nos dá esse alerta: precisamos intuir, figurar e imaginar para, também, rompermos com os nós que veiculam nossos movimentos com as mãos invisíveis que os controlam. Mas, para nos libertarmos, há de se tomar consciência de que estamos a agir como os títeres que somos, antes de qualquer coisa – até então, continuaremos a nos mover “espontaneamente” pelos caminhos que já nos foram selecionados.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- GIVONE, Sergio. **“Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno.”** MORETTI, Franco. 2001. A Cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 459-480
- LLOSA, Mario Vargas. **“É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”** MORETTI, Franco. 2001. A cultura do romance. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 17-34
- SÁBATO, Ernesto. 1963. **O escritor e seus fantasmas**. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- TANIZAKI, Junichiro. 1928. Há quem prefira urtigas. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia

das Letras, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.**
Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

ZIZEK, Slavoj. 1999. **O sujeito incômodo: O centro ausente da ontologia política.** São Paulo: Boitempo, 2016.

Submissão: dezembro de 2019.

Aceite: março de 2020.