

O JAPÃO DE VALTER HUGO MÃE

THE VALTER HUGO MÃE'S JAPAN

Ana Claudia da Silva¹
Rafaella Kazue Gitirana Umetsu²

RESUMO: Este artigo pretende demonstrar como a obra *Homens imprudentemente poéticos* (2016), do escritor Valter Hugo Mãe, constrói um Japão antigo místico e íntimo, uma localidade própria do autor. A representação nipônica pela apropriação dos valores socioculturais feita pelo autor. O artigo procura analisar o romance, identificando a essência japonesa da escrita.

Palavras-chave: representação; Valter Hugo Mãe; Homens imprudentemente poéticos.

ABSTRACT: This article intends to demonstrate how the literary work 'Homens imprudentemente poéticos' (2016), by the writer Valter Hugo Mãe, builds an ancient mystical and intimate Japan, a locality proper to the author. The Japanese representation for the appropriation of sociocultural values made by the author. The article seeks to analyze the novel y identifying the Japanese essence of writing.

Keywords: representation; Valter Hugo Mãe; recklessly poetic men.

1. Introdução

Valter Hugo Mãe publicou sua sétima obra em outubro de 2016: *Homens imprudentemente poéticos* (MÃE, 2016). O romance conta a do artesão Itaro e do oleiro Saburo. Além de vizinhos, os dois se odeiam, por causa das tensões criadas pela necessidade de sobreviver à pobreza e à ausência do amor. Entre as pequenas alegrias e a iminência da morte, aprendem a conviver um com o outro, em lição de irrestrita cordialidade.

A narrativa acontece em uma aldeia não nomeada de Quioto, encontrada próxima à Floresta dos Suicidas. Essa floresta, fora da ficção, fica na base da montanha Fuji, símbolo do Japão, na província de Shizuoka. No imaginário, contudo, o autor representou a montanha nos arredores de Quioto, eliminando

¹ Universidade de Brasília, Brasília, Doutora em Estudos Literários, Professora Adjunta. E-mail: aclaudasilva@gmail.com

² Universidade de Brasília, Brasília, Graduação em Letras -- Japonês. E-mail: rafaella.umetsu@gmail.com

os 300 km de distância real entre os dois pontos e criando assim um ambiente deslocado, a fim de trazer à tona temas universais inerentes ao ser humano, tais como morte, solidão, miséria, vida, amor, etc. Mãe aproveitou-se da atmosfera mística que o país escolhido carrega, trabalhando com os aspectos que o Xintoísmo e o Budismo agregam à cultura japonesa para criar uma aldeia atemporal.

É a representação desse Japão imaginário, calcado em memórias de viagem, que intentamos analisar no romance (MÃE, 2016): o Japão de Valter Hugo Mãe.

2. O autor e a obra

Valter Hugo Mãe é nome artístico do português Valter Hugo Lemos, nascido em 25 de setembro de 1971, em Saurimo, Angola³. Além de escritor, é editor, artista plástico, apresentador de televisão e cantor. Retornou a Portugal antes dos cinco anos de idade, passando a sua infância em Paços de Ferreira; e, em 1980, passou a viver em Vila do Conde. Formou-se em Direito e fez pós-graduação em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Em 1999, foi cofundador da Quase Edições, além de codirigir a revista *Apeadeiro*, de 2001 a 2004. Após dois anos, fundou a editora Objecto Cardíaco.

Como escritor, publicou poesias, romances e narrativas infantis, entre as quais destacamos *O paraíso são os outros* (MÃE, 2014) e *As mais belas coisas do mundo* (MÃE, 2010a). Em 2007, expôs suas pinturas na Galeria Símbolo, em Porto. No ano seguinte, estreou como vocalista da banda Governo no Teatro do Campo Alegre, também em Porto. É colaborador do *Jornal de Letras*, onde assina a coluna “Autobiografia imaginária”, e do *Jornal Público*, com a coluna “Casas de papel”. Desde 2012, é apresentador de um programa de entrevistas no Porto Canal.

No ano de 2007, foi reconhecido publicamente com a atribuição do Prêmio Literário José Saramago à sua obra *O remorso de Baltazar Serapião* (MÃE, 2015a). O próprio José Saramago caracterizou a obra premiada como um verdadeiro “tsunami literário”: “Por vezes, tive a sensação de assistir a um novo parto da Língua Portuguesa.” (apud MÃE, 2015). Recebeu também outras premiações: Prêmio de Poesia Almeida Garre (1999) e Prêmio Portugal Telecom, na categoria Melhor Romance do Ano, com *A máquina de fazer espanhóis* (MÃE, 2010).

Uma marca recorrente de seu estilo é encontrada em seus quatro primeiros romances: *Nosso reino* (MÃE, 2004), *O remorso de Baltazar Serapião* (MÃE, 2015a), *A máquina de fazer espanhóis* (MÃE, 2010) e *O apocalipse dos trabalhadores* (MÃE, 2015) foram escritos apenas em letras minúsculas, pelo que ficaram conhecidos como “a tetralogia das minúsculas”. essa estratégia deixou de ser usada em suas duas últimas obras: *Desumanização* (MÃE, 2013) e *Homens*

³ Embora de nacionalidade angolana, Valter Hugo Mãe não só se define como escritor português, como também se alinha à visão lusitana do mundo, ao afirmar ser o Brasil “a melhor coisa que os portugueses fizeram” (MÃE, 2015). Hugo Mãe ocupa, efetivamente, lugar de destaque na literatura portuguesa contemporânea.

imprudentemente poéticos (MÃE, 2016). A força da sua prosa poética, contudo, permeou tanto a tetralogia das minúsculas quanto as recentes publicações. Acerca de sua linguagem, Marcelo Franz afirma:

O escritor angolano-lusitano Valter Hugo Mãe tem-se especializado em propor “deslocamentos na expectativa do leitor”. Transitando na fronteira dos incertos conceitos a que nos referimos acima, ele vem produzindo, a princípio, uma obra definidamente poética que se transmuta, nas suas narrativas, numa prosa que, para configurar sua identidade formal e a gravidade de seus temas, alimenta-se de uma dicção poética. (FRANZ, 2015, p. 50)

A análise da linguagem e das tramas narrativas de *Homens imprudentemente poéticos* (MÃE, 2016) corrobora a visão de Franz. Além disso, em sua obra, a pontuação é reduzida apenas a ponto final, vírgula e dois pontos – para o autor, a pontuação tem funções apenas retóricas: concluir, pausar e anunciar. O que quer que fuja disso será apreendido pelo leitor mediante o ritmo narrativo e as inferências dos diálogos bem orquestrados, como no fragmento abaixo:

Perguntou: Itaro. Irmão. Depois, escutou melhor, voltou a perguntar: Itaro. Irmão. Subitamente, das pedras levantadas sobre o rio se ouviu a aproximação de alguém. O próprio som da água parecia intercalar-se com o corpo de quem chegava. Matsu, certa de ser um desconhecido, ainda assim chamou: Itaro. Irmão. Dizia o nome de Itaro para servir de abrigo. Um nome que a protegesse por definição. Como se estendesse o seu jardim discursivo usando apenas o vocábulo mais incondicional e sagrado. E o desconhecido homem lhe respondeu: menina Matsu, bom dia. [...]. Turvando o olhar, Itaro enfeitou o seu sentimento. Com uma lágrima enfeitou o seu sentimento. (MÃE, 2016, p. 73)

No trecho destacado, percebemos, por outros recursos, tal como a indicação do ato de perguntar, a presença inequívoca de questionamentos e de exclamações. As frases, em sua maioria, são curtas e essenciais, como a introduzir pausas mais abundantes na leitura; a poeticidade densa do relato de Hugo Mãe assim o exige.

Publicada simultaneamente em Portugal e no Brasil, *Homens imprudentemente poéticos* (MÃE, 2016) foi acrescida de interessante nota do autor sobre a composição da obra. Embora iniciada anteriormente, a obra ganhou grande impulso por ocasião das filmagens do documentário *O sentido da vida*, de Miguel Gonçalves Mendes, no qual o escritor aparece dentro da Floresta dos Suicidas. O tema da morte, tão caro ao autor, ganha agora contornos orientais:

Ao encontrar os fios ainda frescos dos suicidas que entram a floresta no sopé do monte Fuji, estratégia de Ariadne, o calafrio traz a dúvida de saber se na sua extremidade, ao centro do labirinto, alguém medita desesperadamente acerca do fim. Por ser ocidental, a cultura da culpa, a base cristã e a inteira obrigação para a vida impelem-me à salvação de cada pessoa.

Como se a morte fosse sempre pior do que prosseguir na deriva tantas vezes cruel de existir. Para os japoneses o suicídio revestiu-se de complexa nobreza. O morto nobre, na floresta do monte Fuji, sobra nas árvores como a devolver-se à mutante natureza. A natureza é, de todo o modo, o único futuro viável, a única perenidade.

[...] A floresta inteira se pôs de cemitério exposto, à luz, coisa orgânica onde pensar e morrer era igualado à infinita sapiência de fazer folhas, criar troncos, deitar flor, parar. (MÃE, 2016, p. 181)

Essa representação da morte, presente no destino das personagens – poucas morrem efetivamente na narrativa, mas todas são marcadas pela vizinhança e pela espera da morte –, bem como a construção do espaço narrativo, traz aos leitores um Japão poético e profundo: o Japão de Valter Hugo Mãe.

3 O Japão divino

Na obra, o Japão é apresentado como uma personagem, um ser que interfere no curso das vidas dos aldeões, possuidor de vontade própria, tal como observamos nos seguintes fragmentos:

“O Japão era uma ordem generosa.” (MÃE, 2016, p. 26, grifo nosso).

“O oleiro e a sua esposa, com tanto sonho e tanto empenho, era um bocado de vida que o Japão haveria de ignorar.” (MÃE, 2016, p. 31-32, grifo nosso).

“[...] nunca pela morte de um ser a que o Japão tivesse querido dar existência.” (MÃE, 2016, p. 58, grifo nosso).

“O Japão, no entanto, nunca definiria a felicidade assim.” (MÃE, 2016, p. 95).

“Assombrado pelo pai, era evidente que o Japão se revoltava com o cidadão dos belos leques.” (MÃE, 2016, p. 118, grifo nosso).

A personificação do país estende-se por toda a obra, sendo mesmo fundamental para a transformação de algumas personagens.

Durante a leitura, depreende-se que o Japão possui um papel divino na crença de todas as personagens, que procuram respeitar e aceitar a ordem natural da vida – exceção feita a Saburo, que celebra contínua e teimosamente, dia a dia, a presença etérea da esposa morta. Essa atmosfera de respeito à ordem natural das coisas e de apreciação do Japão como uma terra divina tem raízes nas práticas dos primeiros homens que habitaram o país. Contudo, só começou a ser legitimada a partir da compilação do *Kojiki* – Registros de Assuntos Antigos, datado de 712, no qual se relata a criação mítica das terras e dos japoneses.

O mito conta que dois jovens deuses, Izanagi e Izanami, foram enviados ao mar na altura onde se localiza o Japão. Izanagi é a representação masculina, sendo Izanami a representação feminina. Os outros deuses prometeram que se os dois jovens casassem, teriam lindos descendentes. Com a espuma que a espada de Izanami produziu no mar, formou-se a terra onde as duas divindades resolveram ficar. Depois de um tempo, a deusa propõe que se casem. Porém, os

dois primeiros filhos não eram belos, mas monstros. Sem entender, o casal procurou os outros deuses e questionou o acontecimento. A resposta foi que Izanagi deveria tomar a iniciativa, e não a deusa. Em seguida, os jovens retornaram e procederam de acordo com o que foi explicado. O resultado do casamento iniciado pelo deus é as ilhas japonesas com solo, rochas, montanhas, rios, pinheiros, cerejeiras e seus habitantes – animais e seres humanos. A deusa acaba por falecer ao dar à luz ao deus do fogo, sendo queimada na concepção. O deus tenta buscar a sua amada no reino dos mortos sem sucesso, necessitando por fechar a passagem que liga o mundo dos vivos e o dos mortos. Por fim, nascem de Izanagi mais três divindades: Amaterasu, Tsuki no Kami e Susanoo, cada um com os seus respectivos domínios: céu, noite e mar. (SAKURAI, 2008)

Existem outras milhares de lendas para explicar eventos diversos, como, também, há um número extenso de kami para cada necessidade⁴. Os kami estão em todas as coisas, em todos os lugares e em todos os seres – árvore, pedra, grão de arroz, coelho etc. – e em tudo que se relaciona com a vida do dia a dia. Não são perfeitos e nem onipotentes. São diferentes do conceito de deus do Ocidente; os antigos usavam a palavra para referir-se a algo excelente ou admirável. Existem em escala nacional e/ou local, variando de uma região para outra. O culto aos kami antecede à escrita e faz parte da crença xintoísta.

As práticas xintoístas são antecedentes ao Budismo, introduzido no Japão durante século VI por questões políticas. O contato modificou as crenças das duas religiões: os budistas adotaram os kami; e os xintoístas aprenderam a erigir imagens e templos para seus kami, que antes eram espíritos invisíveis e sem formas definidas. Hoje é aceita a ideia de que as duas religiões eram manifestações distintas de uma mesma verdade, sendo o xintoísmo mais ligado a rituais de vida e o budismo, a rituais de morte. Assim, os japoneses começaram a praticar as duas tradições como uma mesma religiosidade.

Outras influências religiosas de relevo foram o Confucionismo e o Taoísmo:

O Confucionismo e o Taoísmo são duas outras religiões “importadas” que desempenharam um importante papel na sociedade japonesa por um período de mais de mil anos. Os preceitos confucionistas tiveram uma influência maior sobre a ética e a filosofia japonesa no período da formação do Estado (séculos VI e IX), e novamente no período Edo (1600–1868). Com uma influência não tanto marcante como a do Confucionismo, o Taoísmo no Japão pode ser percebido no uso do horóscopo chinês e em crenças populares como nas adivinhações ou nas “direções auspiciosas”. (EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL, 2012, p. 1)

Essas doutrinas acabaram por deixar ao longo dos anos respeito e veneração aos kami, à natureza e aos ancestrais, além de trazer uma relação mais passageira da vida com a noção de reencarnação. Hoje em dia, as práticas religiosas são mais agregadas a valores culturais como um costume do que a ideia de crenças religiosas em si.

⁴ Divindade, seres espirituais ou fenômenos com caráter sagrado, deus. (Fonte: <http://www.bbc.co.uk/religion/religions/shinto/beliefs/kami_1.shtml>. Acesso em: 26 jun. 2017).

Mãe aproveita esse plano de fundo espiritual que permeia os rituais japoneses e trabalha com cada aspecto para dar um ar místico e intimista ao romance. Os kami são reverenciados ao longo da obra:

E ela sentia as pedras que pisavam e pedia ajuda ao deus das pedras, e sentia as ervas e pedia ajuda ao deus das plantas, e escutava os pássaros e pedia ajuda ao deus dos pássaros, sentia a frescura aumentando pelo declínio do sol e pedia ajuda ao deus do sol. Dizia: cada deus nos ajude. O homem sorria. (MÃE, 2016, p. 147)

Nesta passagem, Matsu roga proteção aos kami (deuses); há também trechos em que ela agradece pela vida, apesar de toda a pobreza em que viviam.

Além das invocações dos kami, encontramos, no romance, adivinhações, práticas esotéricas que sempre fascinaram o povo japonês – até hoje é possível comprar bilhetes da sorte em templos xintoístas no Japão. Na obra, dois personagens possuem essa habilidade: Itaro e Kame. A manifestação de premonição da criada Kame é de certa forma incerta, sendo só capaz de medir o nível de catástrofe iminente: Kame sente frio nos ossos todas as vezes que Itaro tem uma visão; sua intensidade aumenta com a gravidade da revelação recebida por Itaro. Este, por sua vez, obtém revelações do futuro pelas mortes dos animais: “O artesão descobria notícias do futuro havia muito, usando absurdamente o exacto instante da morte dos bichos.” (MÃE, 2016, p. 26). Sua primeira adivinhação foi referente ao nascimento da irmã cega, Matsu, logo após a pescaria com o pai:

[...] chegados a casa ainda o peixe resfolegava numa lenta agonia. E o rapaz pediu licença para o arranjar, vira muitas vezes o golpe inicial, o ritual educado da mãe e da criada, pelo que saberia bem transformar a sua pescaria na refeição grata da família. Serviu-se da lâmina e assim o fez. Atentou na quietude do animal, depois do corte, estendido como morte generosa, uma morte de comer. Pensou. E a pensar assim se lhe turvaram os olhos, como julgou inicialmente que fosse pela claridade. Pestanejou, desviou-se da luz, voltou a encarar o peixe aberto e repensou: uma morte de comer. No inexplicável da consciência lhe foi deixada a notícia de que iria ter uma irmã. Sem ver, pensava assim. Sem ver. Compreenderia mais tarde que o peixe lhe especificara que Matsu nasceria cega. (MÃE, 2016, p. 26)

Desde então, Itaro começa a matar os bichos – primeiramente insetos, depois animais maiores – à procura de uma resposta do futuro. No início do romance, o artesão é bem sucedido em suas adivinhas; depois, porém, que sua alma se obscurece em ações predatórias (do ambiente natural e da harmonia familiar), o futuro se lhe fica interdito.

A natureza, por sua vez, permeia todo o romance; a localização e as características da aldeia vão sendo definidas aos poucos:

O jardim na floresta era uma renda colorida na franja subindo da montanha. No pé da montanha, junto ao caminho, abria a planície, onde imediato se punham as casas e se lavraram os

campos. Viviam diante do sagrado labirinto selvagem, a imensa elevação que os sobrevoava espiando, atenta certamente às iniquidades comuns e à pobreza dos homens. (MÃE, 2016, p.30)

Na encosta do monte prevalece uma floresta densa, além de casas e campos de cultivo ao pé da mesma montanha; essa paisagem poderia ser em qualquer espaço montanhoso japonês. Assim, no capítulo em que descreve a personagem Matsu, tem-se a clara menção de que se trata de uma aldeia dentro de Quioto, mas sem nomear a localização exata: “A cega respondia: devias fazer como eu, estou no extremo da montanha, balanço os pés por sobre Quioto. Vejo até ao último do infinito.” (MÃE, 2016, p.37).

No desenvolvimento da trama, em particular na parte em que descreve como Matsu nascera, Mãe evoca elementos que mostram qual floresta fica próxima da aldeia e, conseqüentemente, qual é a montanha.

Na tarde em que tomaram Matsu e entraram pela floresta, Itaro seguiu-os, [...] entrava muito na floresta, descobrira já o percurso antigo que ninguém sabia onde terminava, *conhecia os cordames que os suicidas atavam aos troncos para se orientarem no regresso, caso se arrependessem da vontade de morrer*. (MÃE, 2016, p. 45, grifo nosso)

A referência a um espaço no qual a Floresta dos Suicidas, o Monte Fuji, e Quioto possam coexistir um ao lado do outro acaba por ser possível apenas como estratégia ficcional, presidida pela intenção de ajustar o espaço escolhido, Quioto, à ambientação sagrada da floresta. Assim, o escritor convoca traços sutis do espaço, no início da narrativa, de forma tão leve que torna verossímil essa deslocação do espaço. O próprio autor comenta:

Revista Crioula: É possível dizer que a semente do romance Homens Imprudentemente Poéticos surgiu a partir de seu contato com o Japão na filmagem do Sentido da Vida, o filme do Miguel Gonçalves Mendes?

Valter Hugo Mãe: Não. Quando estive com o Miguel no Japão, eu já estava a trabalhar no livro. O livro já existia em várias versões, inclusive. E eu visitei com ele a Floresta dos Suicidas, um lugar que era importante para o livro. E a gente discutiu muito sobre essa viagem, sobre a possibilidade de deslocarmos ao Monte Fuji para conhecermos esta floresta. Era algo que eu desconfiava que poderia entrar no meu livro, mas não estava certo. Queria muito ver, porque de início eu achava que talvez não fizesse sentido, porque para mim era fundamental que o livro acontecesse em Kyoto. E a Floresta dos Suicidas, eu creio, que fica no Monte Fuji, não tem nada que ver, em termos espaciais, com Kyoto. Então, de início, fiquei em dúvida de usar a floresta. Mas aí, depois de ter estado transgredido, eu pensei: vou assumir que é uma deslocação no tempo e no espaço, porque o meu livro passa-se ainda no nosso século XIX e por isso é uma ficção absoluta desta realidade num lugar onde ela não acontece, nunca aconteceu. Mas eu assumo isso, sobretudo, porque eu fiquei muito impressionado com a energia, com a dimensão espiritual do lugar e eu queria muito que meu livro passasse um pouco pela

reflexão do suicídio. Os meus livros têm sempre uma questão com a morte, a morte é sempre um tópico. Fico com a sensação que eu quero ofender a morte assim, meio abusivamente, quero que ela se humilhe perante aquilo que nos faz. (SALLES, 2017, p. 122-123)

A Floresta dos Suicidas é Aokigahara, também conhecida como Mar de Árvores. Fica situada na base noroeste do Monte Fuji, no Japão, e ocupa um espaço de 35km². É detentora de um grande número de rochas e cavernas de gelo, sendo alguns pontos turísticos. É um espaço que chama a atenção da mitologia japonesa por ser silencioso, pela densidade das árvores a bloquear o vento e pela ausência de vida selvagem. A par disso, é classificada como o segundo local mais comum de suicídios do mundo, atrás da Ponte Golden Gate, em São Francisco. Em média, são encontrados ali cem corpos por ano, alguns em avançado estado de putrefação ou esqueléticos. Numerosas mensagens, em japonês e inglês, são depositadas no local, exortando a que as pessoas reconsiderem suas ações. Turistas amarram fitas e adentram a floresta; a fita serve para voltarem e não se perderem, pois é sabido que aparelhos de localização como GPS não funcionam dentro do Mar de Árvores. No romance, essa ação é apresentada como uma prática dos suicidas, para que caso a reflexão lhes inspire, eventualmente, a desistirem da própria morte, possam (literalmente) voltar atrás.

Embora os oficiais removam essas marcações para evitar o acúmulo de lixo, é possível encontrá-las dentro da floresta. A popularidade do local como lugar de suicídios surgiu em 1960, na novela *Kuroi Jukai*⁵. Porém, os relatos de suicídio precedem da publicação da novela, e o lugar há muito tempo vem sendo associado à morte.

3. 1 A participação da morte

A pequena comunidade orgulhava que se pusessem a caminho daquela montanha os que queriam morrer, vindos de toda a grande região de Quioto. (MÃE, 2016, p.52)

Voltemos à personificação da floresta. O autor dedica um capítulo inteiro para tratar do ambiente místico que vem das mortes dos suicidas, além de descrições da floresta em outras partes do livro. Nesse capítulo, o autor trabalha a morte como algo honroso, ideia que vai ao encontro do ideal de morte como entrega à natureza e distancia-se da visão de morte da sociedade ocidental. O próprio escritor nos conta:

É um lugar famoso por isso, mas o interessante é que não se trata de ir lá apenas e matar-se. Há um ritual, as pessoas viajam na mata com seus pertences, montam acampamento e ficam dias, às vezes, semanas, refletindo sobre sua vida. Ao final, alguns concluem que, sim, sua vida completou um ciclo e que, portanto,

⁵ Novela de Seichō Matsumoto publicada em 1960, traduz-se como Mar sombrio das árvores e a história termina com dois amantes cometendo suicídio na floresta. Fonte: <<http://lifeforafo-rest.com/tag/kuroi-jukai/>>. Acesso em: 28 jun. 2017

eles podem entregar-se à morte. Outros, não. Voltam, não porque lhes faltou coragem, mas porque ali chegaram à conclusão de que têm algo mais a fazer ou a dizer. (O TEMPO, 2016, p. 1)

A morte no Ocidente é vista como uma ruptura funesta, a qual se tenta evitar a todo custo. A psicóloga especialista em Tanatologia Maria Julia Kovács afirma que “se pudéssemos resumir em uma palavra o que traduz a visão da morte, no ocidente seria negação”. (KOVÁCS, 2003, p. 76). Mãe afirma que, mesmo refletindo sobre a morte em suas outras obras, ainda a percebe como uma interrupção da vida; tal é a força dessa concepção que, mesmo tendo sido impactado por concepções orientais de morte e suicídio; mesmo tendo escrito uma obra que problematiza a morte voluntária – isto é, mesmo convivendo com a cultura japonesa antes e durante a criação –, o sentimento de morte no autor permanece fiel à visão ocidental. (O TEMPO, 2016)

Essa imagem da morte como perda traduz o comportamento de Saburo perante a morte de sua amada Fuyu. O oleiro não consegue aceitar a morte da esposa; em razão disso, transforma-se lentamente, no decorrer da narrativa, de um gentil sonhador para um casmurro cheio de ódio. Revelada a morte da senhora Fuyu, em decorrência de ataque animal, por uma das visões do vizinho Itaro, Saburo passa a agir na tentativa de evitar a tragédia. Saburo tenta mudar a essência da natureza, do mundo: planta todo um jardim de flores à entrada da Floresta dos Suicidas, na esperança de apaziguar e reeducar o animal que mataria sua amada. O labor é acompanhado pela esposa, que, inocente do perigo que aguardava, louva a beleza das flores, acreditando que poderiam dar alento aos desesperados que se embrenhavam na floresta para executar o autoextermínio. A ligação romântica e apaixonada do casal transforma a morte da senhora Fuyu em martírio de Saburo, que desenvolve gestos de negação da morte, bem como um sentimento de profundo fracasso pela ineficácia da tentativa de proteção. Somente ao final da narrativa Saburo se libertará do luto.

Em contraste, a visão oriental de morte como passagem atravessa todo o texto. Kovács informa que “a morte é vista como um processo que favorece uma evolução do ser humano e, por isso, deve ser propor ensinamentos que propiciem crescimento ainda em vida” (KOVÁCS, 2003, p. 75) e que “[...] no Oriente ela é evolução, crescimento e transição para uma nova vida.” (KOVÁCS, 2003, p. 76).

No romance, a morte serena coexiste com a gentil natureza, afastando qualquer traço de angústia ou morbidez. A morte é tratada como amadurecimento natural da vida:

Ou talvez o sábio fosse tão eufórico quanto as árvores da morte, satisfeito com a coragem antiga dos que se entregavam à matéria da natureza. [...]. Apenas a honrada coragem de regressar à natureza e ao domínio dos deuses. Seria um interlocutor entre a virtude e o erro. (MÃE, 2016, p. 52)

Da mesma forma que os mortos e a natureza estão presentes, a presença de uma figura ausente transpassa a história a ponto de morrer duas vezes: a morte da senhora Fuyu e a incineração do quimono, como veremos na seção seguinte.

4. O artesão e o oleiro

4.1 O artesão Itaro

A primeira personagem que o romance nos apresenta é o protagonista Itaro, o artesão de leques – e também adivinhador de futuros. Na infância, o pai exorta a que Itaro cuide de Matsu, respeite a vida e não continue a matar os bichos. Entretanto, a necessidade de ver o futuro o domina, a ponto de desobedecer a ordem paterna.

Os leques, representados no romance como inigualáveis obras de arte⁶, podem ser tanto o *uchiwa*, quanto o *ogi*. Construídos em bambu e frágil papel em que Itaro pintava delicados contornos da natureza amena, os leques requeriam toda a acuidade visual do artesão, tornando a visão de Itaro o sustento de sua casa.

Na metade da narrativa, Itaro começa a entrar em desespero pelas suas premonições acerca da perda de sua visão e pelo ressurgimento de seu falecido pai. Atormenta-o também o remorso por ter vendido a irmã cega, Matsu, a um desconhecido. Assim, acaba por pedir auxílio a um sábio monge, que o incumbe de passar sete dias e sete noites dentro de um poço onde nem o fantasma do pai, nem qualquer outro ser poder-lhe-ia fazer mal. Acrescenta o sábio também a recomendação de que Itaro passasse pela prova sem matar ou fazer qualquer ato de crueldade. O sábio refere-se a esse pequeno e fundo buraco como o “[...] ventre puro do Japão, onde estarás salvo de assombrações e trabalhos, onde te servirá para a fome apenas a piedade do povo, e onde meditarás solitário e sem expressão”. (MÃE, 2016, p. 119).

Retoma-se, aqui, o caráter de personificação do país, concebido agora como um ser supremo, capaz de ordenar todas as coisas. A meditação torna-se uma batalha entre Itaro e o próprio medo, que se lhe afigura como um animal enorme e perigoso com o qual deve dividir o espaço fundo e escuro do poço. Nessa prova, Itaro aprende a “domesticar” o medo e a perceber o mundo na escuridão – tal como a cegueira da irmã exilada⁷. O medo da cegueira, que antes o dominava, só é vencido com a branda aceitação, fruto de reflexão e ação ponderada e sábia. Itaro domina, enfim, a si mesmo.

Quanto a Matsu, sabemos que é salva por Itaro criança, logo após o nascimento, da tentativa de assassinato planejada pelos pais, que ansiavam por livrar-se do problema que a cegueira acarretaria à família. A cegueira não é perdoada em um mundo de miséria, onde se mede a utilidade da pessoa conforme a serventia para o trabalho. Além dela, compõe também o quadro familiar a criada Kame. Ela não tem o passado revelado e é tida como uma segunda mãe pela Matsu; é ela quem a cria depois da morte dos pais. Já Itaro só demonstra

⁶ Há, em *Homens imprudentemente poéticos* (MÃE, 2016), reflexões acerca da natureza da arte. O oleiro Saburo construía peças não para serem úteis, mas para decorá-las, tornando-as bonitas de ver (e granjeando a incompreensão dos amigos); Itaro, por sua vez, depositava intuitivamente nas pinturas dos leques as energias que traspassavam seu espírito (mesmo quando deletérias e funestas, as pessoas enxergavam nas pinturas apenas belezas abstratas). Itaro chega a afirmar, conscientemente: “[...] é ofensiva a arte. É ofensivo que nunca se baste.” (MÃE, 2016, p. 171).

⁷ Matsu é dona de uma capacidade perceptiva própria – sábia e poética. Vendida pelo irmão e alijada dos seus, a jovem adapta-se de tal forma ao mundo de seu benfeitor que termina por despertar-lhe o amor. Matsu contribui também, magicamente, com o crescimento econômico da aldeia que a acolhera – que vê nela signo de prosperidade.

sentimentos maternos pela criada depois de se adentrar no desespero e de vencer, a custo, a provação no fundo do poço. Itaro tem, afinal, seu jeito próprio de amar: não com o coração, demasiado fútil, mas com a barriga, provendo o necessário para que a família subsista na penúria.

4.2 O oleiro Saburo

Saburo é casado com a senhora Fuyu. Ao viverem o amor deles sem filhos, são felizes em meio à dureza da vida. Itaro anuncia para o oleiro que vislumbrava a morte de Fuyu. Assim, Saburo começa a cultivar flores na entrada das flores para amansar o coração dos kami e do animal que iria cometer esse ato. Com o insucesso de manter a sua amada viva, coloca o quimono de Fuyu em um varal como um espantalho, para conservar a presença dela (a imagem do quimono ao vento, semelhante a estar animado por pessoa viva, comove toda a aldeia). Sinal da presença, o quimono marca também a ausência que Saburo queria olvidar. No decorrer do romance, Saburo acaba por transferir as suas tristezas a Itaro, chegando ao ponto de tentar assassiná-lo.

A figura do quimono perpassa por toda a obra como se a própria dona estivesse presente, fazendo com que a incineração da vestimenta, já no desfecho da obra, simbolizasse para todos da comunidade a verdadeira morte de Fuyu: “Atendia à cerimônia fúnebre. Imediatamente olharam o espantalho vazio e sentiram que a senhora Fuyu se fora embora novamente. Mais do que nunca. A senhora Fuyu morrera por completo.” (MÃE, 2016, p. 169).

Durante toda a narrativa, Saburo, mesmo cuidando obstinadamente do jardim, permanece fiel à sua profissão de oleiro. A produção de cerâmica foi desenvolvida entre os japoneses desde remotas eras. Nos séculos XVII e XVIII, tornou-se produto de exportação para a Europa, chegando o Japão a exportar cerca de dois milhões de peças, as quais foram transportadas pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, responsáveis por boa parte do mercantilismo náutico da época, às famílias de reis e nobres europeus. (NIPPO-BRASIL, 2000)

A cerâmica produzida por Saburo, porém, não participava desse comércio. Restrita ao espaço da aldeia, sua produção agregava a vizinhança, que, enquanto participava da queima da cerâmica, colaborando no trabalho pesado com o oleiro, cujas forças já decresciam. A par disso, discutiam os amigos com Saburo sobre a preponderância da cultura sobre a natureza ou vice-versa:

As taças eram *terra adulta*. Explicava-se assim a ciência da olaria. Taças como terra madura, que evoluiu. Como se houvesse de ser instruída para uma inteligência distinta. Outra inteligência. Contestavam. Deitada uma semente à secura do barro era infértil. Protestavam. A colaboração com a fertilidade significava a sabedoria maior. E alguns respondiam: outra sabedoria. [...] circundantes. O *forno tosco sabia cozer* terra por coração, mas nunca o poderiam deixar sozinho. Observavam obstinadamente os orifícios por onde *respirava*. O forno era uma *criatura* de entranhas violentas. Acalmava muito lentamente, para largar a ossatura útil à mão do oleiro. (MÃE, 2006, p. 94, grifo nosso)

Personificada, a “terra adulta” alcança seu ponto mais alto após ser cozida pelo fogo; este, também imbuído de alma, aplicava ao seu trabalho coração, sabedoria e energia. A natureza transformava-se, pela vontade do homem, em cultura, em utensílio.

Saburo, porém, desapontará os amigos, subtraindo, pela arte, a serventia dos objetos:

Ridículo, Saburo enfeitaria depois as suas louças com pequenas pinturas. Até loucamente, porque se destituíam de serviço. As louças pintadas deixavam de valer para cozinhados. Nem para sustentar água limpa haveriam de ter bondade. Mas, ainda assim, as pintava, por oferta aos vizinhos, por oferta ao santuário, depositando nelas as frutas e gostando de ver. Eram de ver. Saburo perdia demasiado tempo com o aspecto fútil dos adornos. Mostrava-se um trabalhador insensato. (MÃE, 2006, p. 95)

Se por um lado a arte final de Saburo destituía os objetos de seu proveito imediato, por outro, agregava às peças um valor estético: “Eram de ver” (Ibidem). Saburo transformava poeticamente suas cerâmicas, buscando uma singela felicidade:

Queriam dizer-lhe, era um homem com certo descuido para a sensibilidade. O oleiro corava. Pensava ter outra função no mundo. Queria ser feliz. O Japão, no entanto, nunca definiria a felicidade assim. Julgavam ser uma incúria querer atribuir outra inteligência à natureza e isso respeitava também ao ajardinado da floresta. (MÃE, 2006, p. 95)

A arte que tornava o oleiro ridículo aos olhos dos amigos era a mesma que alimentava sua felicidade, na contramão daquela que, segundo o narrador, seria uma forma japonesa de conceber a felicidade: a aceitação da natureza das coisas.

5. Considerações finais

não fosse isso
e era menos
não fosse tanto
e era quase
(LEMINSKI, 1996, p. 53)

Valter Hugo Mãe retorna, mais uma vez, em *Homens imprudentemente poéticos* (2016), à temática da morte. Aqui, ela ambienta-se no Japão, que comparece na obra transcendendo o espaço literário e configurando-se como personagem que guarda, educa e transforma as pessoas. Esta sacralização do espaço dá o tom da narrativa.

O Japão de Hugo Mãe toma forma em um relevo imaginário, nas proximidades de Quioto e aos pés do Monte Fuji, onde localiza-se a Floresta dos Suicidas. Ali fixa o autor a aldeia de Itaro, Matsu e Saburo; pessoas que transgridem, pela falta ou pelo excesso, a harmonia aparente entre o homem e a natureza, entre o homem e seu mundo interior.

Medo, saudade, desespero, encantamento e sabedoria, entre outros atributos, aliados a uma natureza preponderante e a uma boa dose de coragem e ousadia, convertem essas personagens, de simples aldeões, em homens “imprudentemente poéticos” – sobretudo poéticos. O advérbio assinalaria uma advertência, não fosse o descuido a única forma de fazer poesia.

Referências

- BBC. Religions: Kami. *BBC*, set. 2009. Disponível em: < http://www.bbc.co.uk/religion/religions/shinto/beliefs/kami_1.shtml>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- CARTWRIGHT, Mark. Amaterasu: definition. *Ancient History Encyclopedia*, dez. 2012. Disponível em: < <http://www.ancient.eu/Amaterasu/>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL. Religião: Raízes Nativas e Influência Estrangeira. *Japan Fact She Et*, 2012. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/religiao.html>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- FRANZ, Marcelo. Minúsculos maiúsculos: a poesia da prosa de Valter Hugo Mãe. *Convergência Lusíada*, n. 33, p. 44-57. jan.–jun. 2015. Disponível em: < <http://www.realgabinete.com.br/revistaconvergencia/?p=3516>>. Acesso em: 26 jun. 2017.
- KOVÁCS, Maria Julia. *Educação para a morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003
- LEMINSKI, Paulo. *Melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 1996.
- MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. Lisboa: Objectiva, 2010.
- _____. *As mais belas coisas do mundo*. Lisboa: Objectiva, 2010a.
- _____. *Desumanização*. Porto: Porto, 2013.
- _____. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- _____. *O apocalipse dos trabalhadores*. Lisboa: Objectiva, 2011.
- _____. *O nosso reino*. Lisboa: Objectiva, 2004.
- _____. *O paraíso são os outros*. Porto: Porto, 2014.
- _____. *O remorso de Baltazar Serapião*. Porto: Porto, 2015a.
- _____. Valter Hugo Mãe: “A melhor coisa que os portugueses fizeram foi o Brasil”. Entrevistador: Ruan de Sousa Gabriel. *Época*, 2015. Disponível em: < <http://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/valter-hugo-mae-melhor-coisa-que-os-portugueses-fizeram-foi-o-brasil.html>>. Acesso em: 19 ago. 2017.
- MENDES, Miguel Gonçalves. *O sentido da vida*. [Documentário]. Produção de O2 Filmes, direção de Miguel Mendes Gonçalves. Brasil; Portugal; Islândia [201-]. Em fase de produção.

NIPPOBRASIL. Touki (Cerâmica). *Arquivo NippoBrasil*, 2000. Disponível em: <<http://www.nippobrasil.com.br/culturatradicional/n071.php>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

O TEMPO. Visão oriental da morte é tema de Valter Hugo Mãe. *O tempo*, nov. 2016. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/vis%C3%A3o-oriental-da-morte-%C3%A9-tema-de-valter-hugo-m%C3%A3e-1.1401125>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2008.

SALLES, Penélope Eiko Aragaki; MÃE, Valter Hugo. Entrevista com Valter Hugo Mãe. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 18, p. 122-125, dez. 2016. ISSN 1981-7169. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/123182>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

Recebido em 01 de setembro de 2017
Aprovado em 20 de outubro de 2017