

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

JOVANCA KAMIZI ICHIKAWA

O DEVIR-MONSTRO EM
***O ROSTO DE UM OUTRO*, DE ABE KÔBÔ**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2020

JOVANCA KAMIZI ICHIKAWA

**O DEVIR-MONSTRO EM
*O ROSTO DE UM OUTRO, DE ABE KÔBÔ***

**The becoming-monster in the
*The face of another, by Abe Kôbô***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – PPGEL, do Departamento de Linguagem e Comunicação – DALIC, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Profa. Dra. Naira de Almeida Nascimento

CURITIBA
2020



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.

[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)
Atribuição – Uso não
Comercial



JOVANCA KAMIZI ICHIKAWA

O DEVIR-MONSTRO EM O ROSTO DE UM OUTRO, DE ABE KÔBÔ.

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 15 de Dezembro de 2020

Prof.a Naira De Almeida Nascimento, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Anuschka Reichmann Lemos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Marcia Hitomi Namekata, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 15/12/2020.

À minha família por todo apoio e paciência durante
esses dois anos de dedicação à pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Sinto-me privilegiada pela oportunidade de agradecer pela conclusão de uma dissertação de mestrado. É um tanto estranho que num país em tamanha crise em diversos âmbitos eu possa agradecer pela execução de uma pesquisa, que às vistas da atualidade configura-se tão insignificante. Talvez por isso mesmo eu deva agradecer profundamente por esta imensa oportunidade. Portanto, gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem e seu corpo docente pelos ensinamentos que foram e continuam sendo de extrema importância nessa minha caminhada acadêmica, também agradeço aos funcionários que fazem com que tudo funcione da melhor maneira possível.

Agradeço, de todo o coração, a minha orientadora, doutora Naira de Almeida Nascimento, por ter aceito meu projeto. Tem uma importância muito grande nessa trajetória, não só na condução do trabalho, mas também por permitir-me uma pesquisa com um autor japonês. Foi imprescindível a oportunidade em deixar-me viajar na literatura japonesa, oportunizando que eu me encontrasse. Muito obrigada por todos os ensinamentos. Em especial ainda gostaria de agradecer a doutora Anuschka Lemos por ter me feito tão bem durante as aulas, por ter me acolhido em seu grupo de estudos, pelos comentários valiosíssimos sobre minhas escritas na disciplina, por ter aceito participar da minha banca e por ser uma pessoa tão amável.

Meu sincero e vibrante agradecimento à doutora Márcia Hitomi Namekata, pela gentileza em deixar-me participar das suas orientações a outra orientanda, pelos conselhos e orientações dadas, pelo carinho em dar-me a mão e mostrar o caminho da pesquisa e principalmente pelo suporte emocional. Num momento em que eu me sentia muito frágil sempre teve uma palavra de força e conforto. Enfim, se cheguei a apresentar minha dissertação, muito devo a essas magníficas professoras.

Também agradeço a todos os colegas do mestrado, vivenciamos momentos intensos e maravilhosos. Da tensão da escrita dos artigos, passando pela escrita da dissertação, apresentação do TECLIS a prova de qualificação, uma jornada na qual sentimo-nos inseguros e nada mais confortante do que ter colegas que nos dão apoio. Meu sincero obrigada por tornarem minha passagem pelo mestrado mais alegre. Por último, mas não menos importante, agradeço à minha mãe, ao meu marido e aos meus filhos. Falta-me palavras para dizer o quanto me sinto grata por vocês terem dado suporte, por me amarem e principalmente por não me cobrarem maior dedicação nestes últimos anos. Muito obrigada por serem minha família. Amo vocês.

Seria maravilhoso se, num átimo, todos os seres humanos do planeta ficassem sem olhos ou esquecessem que a luz existe. No mesmo instante todas as formas possíveis e imagináveis se reconciliariam. Todo mundo se daria conta de que pães, sejam eles triangulares ou arredondados, são pães e nada mais...

Abe, Kôbô

RESUMO

ICHIKAWA, Jovanca Kamizi. **O devir-monstro em *O rosto de um outro*, de Abe Kôbô**. 2020. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, 2020.

Publicado originalmente em 1964, *O rosto de um outro*, romance de Abe Kôbô, narra a história de um homem que perdeu seu rosto em um acidente de trabalho. A partir de então, a deformidade, a angústia em não se sentir mais pertencente à sociedade e, principalmente, o conflito com sua esposa, levam-no a construir uma máscara a partir do rosto de um outro. Em um primeiro momento, o leitor é convidado a ver esta personagem “sem rosto” como uma figura monstruosa, amargurada e egoísta, isso porque ele registra em seus manuscritos os mais profundos e complexos sentimentos agressivamente. Embora a obra seja marcada pelo rosto, pela máscara e pelo duplo, esta pesquisa buscou destacar o devir-monstro, por entender que o romance oportuniza uma leitura necessária sobre o anômalo, sobre o outro. Entende-se o devir-monstro como uma percepção real do personagem, daquilo que ele sente. Um modo de escapar de uma forma limitadora de si. Em vista disso, o presente estudo teve como objetivo compreender como a “perda” do rosto levou este indivíduo a outras percepções, e assim entender este liame como gatilho para o devir e o duplo que vão surgindo a partir das confissões e relatos que a personagem deixa em manuscritos direcionados a sua esposa. Para compor a discussão e análise da obra, foram utilizados os pressupostos de FREUD (1919); RANK (1925); ROSSET (1976); DELEUZE e GUATTARI (1977, 1980); COURTINE e HAROCHE (1988); LE BRETON (1992, 2015); GIL (1994). Fundamentando-se nestes autores construiu-se uma leitura tendo como aporte teórico os conceitos de rosto, máscara, devir e duplo. Ainda dentro desta narrativa, este estudo abordou três outros aspectos: a importância da linguagem escrita na obra, as transtextualidades que assinalam uma riqueza narrativa e o “pacto fantasmático”. Este último retoma ao autor, quando a narrativa fictícia é assombrada por fantasmas reveladores do indivíduo, e este podendo ser o próprio Abe. A metodologia utilizada foi a pesquisa descritiva de cunho bibliográfico, com uma abordagem qualitativa. Como resultado, o trabalho apresenta um homem desterritorializado que manifesta um devir-monstro e protagoniza um duplo, reconhecidamente estimulado por uma sociedade de aparências e julgamentos. Um “discurso do monstro” que levou, então, a uma reflexão sobre uma sociedade das máscaras.

Palavras-Chave: Devir. Duplo. Literatura Japonesa. Máscara.

ABSTRACT

ICHIKAWA, Jovanca Kamizi. **The becoming-monster in the *The face of another*, by Abe Kôbô.** 2020. Master's dissertation. Post-graduate Program in Language Studies – Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, Curitiba, 2020.

Originally published in 1964, *The face of another* novel, by Abe Kôbô, tells the story of a man who lost his face in a work accident. Since then, the deformity, the anguish in not feeling part of society anymore and, mainly, the conflict with his wife, lead him to build a mask from the face of another. In a first moment, the reader is invited to see this "faceless" character as a monstrous, bitter and selfish figure, because he registers in his manuscripts the deepest and most complex feelings, aggressively. Although the work is marked by the face, by the mask and by the double, this research sought to highlight the becoming-monster, because it understood that the novel provides a necessary reading about the anomalous, about the other. The becoming-monster is understood as a real perception of the character, of what he feels. A way of escaping in a limiting shape of himself. In view of this, the present study aimed to understand how the "loss" of the face led this individual to other perceptions, and thus to understand this link as a trigger for the becoming and the double that arise from the confessions and accounts that the character leaves in manuscripts directed to his wife. To compose the discussion and analysis of the work, the assumptions used were from FREUD (1919); RANK (1925); ROSSET (1976); DELEUZE and GUATTARI (1977, 1980); COURTINE and HAROCHE (1988); LE BRETON (1992, 2015); GIL (1994). Based on these authors, a reading was constructed having as theoretical contribution the concepts of face, mask, becoming and double. Still within this narrative, this study approached three other aspects: the importance of written language in the work, the "transtextuality" that mark a rich narrative and the "phantasmagorical pact". The latter resumes the author, when the fictional narrative is haunted by revealing ghosts of the individual, and this may be Abe himself. The methodology used was descriptive bibliographic research, with a qualitative approach. As a result, the work presents a "deterritorialized" man who manifests a becoming-monster and protagonizes a double, admittedly stimulated by a society of appearances and judgments. A "monster discourse" which then led to a reflection on a society of masks.

Keywords: Becoming. Double. Japanese Literature. Mask.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Menoshitabô</i>	60
Figura 2 – <i>Sômen</i>	60
Figura 3 – <i>Hyottoko</i>	61
Figura 4 – <i>Okame</i>	62
Figura 5 – <i>Oni</i>	62
Figura 6 – <i>Senecio</i>	84

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	O HOMEM SEM ROSTO	14
2	SOBRE O AUTOR.....	16
2.1	O AUTOR.....	16
2.2	A MANCHÚRIA.....	24
3	FRAGMENTAÇÕES	31
3.1	O ROSTO	31
3.2	O DEVIR	43
3.2.1	O DEVIR-MONSTRO.....	50
3.3	A MÁSCARA.....	57
3.4	O DUPLO	67
4	O DISCURSO DO MONSTRO.....	76
4.1	DAS URTICÁRIAS PSICOLÓGICAS AO DUPLO	77
4.2	O OUTRO E O DEVIR-MONSTRO	104
4.3	A QUESTÃO DA LINGUAGEM NA OBRA.....	113
4.4	AS TRANSTEXTUALIDADES	126
4.5	O PACTO FANTASMÁTICO	136
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

1 INTRODUÇÃO

A obra *O rosto de um outro*¹ (2015 [1964]), de Abe Kôbô, implica em reflexões acerca da identidade, do rosto e das máscaras. A personagem principal, um químico, sofre um acidente de trabalho – uma explosão com ar líquido – e, após esse desastre, tem seu rosto desfigurado. O seu rosto é descrito como sendo um buraco preenchido com sanguessugas: “das áreas expostas surge a massa rastejante de sanguessugas com cara de donas do pedaço... De um preto avermelhado, emaranhadas e intumescidas... Que visão repulsiva!” (ABE, 2015, p. 20). Quem narra é o próprio personagem, sendo que o leitor tem em suas mãos uma espécie de diário; a faceta psicológica desta personagem é crucial para entender seu tom de vitimização, que não o impede de atos questionáveis, mas que também traz à tona o devir-monstro. Aparentemente o desfigurado entendia o rosto como uma configuração corpórea, como parte de uma das vias de comunicação com o mundo, não tão importante assim; porém, ao retornar para o trabalho após sua “recuperação”, descobre que o fato de não ter mais um rosto “padrão” (ele agora tinha um rosto desfigurado) alterava completamente suas relações. Há ainda que se considerar que sua vida particular também havia sido afetada pela “falta” de um rosto, pois, segundo ele, a relação com a esposa tornara-se distante. Dessa forma, para reconquistar a sensação de pertencimento e de ser “desejado” novamente pela companheira, o homem “sem rosto” resolve construir uma máscara. Uma máscara a partir do “rosto de um outro”.

O romance é composto por três cadernos: um preto, um branco e um cinza. Além disso, apresenta cartas trocadas entre as personagens principais, notas extras por todos os cadernos e também uma anotação de cabeça para baixo. A edição traduzida utilizada nesta pesquisa traz os cadernos e as cartas de forma lúdica fazendo com que o leitor vivencie uma dinâmica diferente na leitura. O romance *O rosto de um outro* (2015 [1964]) está em sua septuagésima terceira edição, além de ter sido traduzido para vários idiomas. Seu autor, também roteirista, em parceria com o cineasta Hiroshi Teshigahara², que compreendia e traduzia exemplarmente

¹ Optou-se por trabalhar com uma edição traduzida para o português da Cosac Naify. Já para consultas específicas foi utilizado a obra em japonês, uma edição atualizada de 2018.

² Cineasta e artista da vanguarda japonesa, diretor japonês que se distingue pela sua necessidade em apresentar a tradição dando-lhe a forma para o século XX. Fonte: Revista Enquadramento. (SILVA, 2017)

as construções de Abe Kôbô, levou a produção também para o mundo do cinema em 15 de julho de 1966, consagrando-a como uma das grandes obras da *Nouvelle Vague* japonesa³.

A temática da aparência pode ser vista em diversas narrativas. Em 1818, surge *Frankenstein ou o prometeu moderno*, romance de Mary Shelley, na qual a criatura é sempre julgada por sua exterioridade. Em 1897, H. G. Wells publicou *O homem invisível*, em que uma personagem solitária promove uma autoexperiência, e seu aspecto passa a chamar a atenção; de modo análogo Abe Kôbô em sua obra convoca um homem “enfaixado” que de “vítima” de uma situação laboratorial passa a um indivíduo controverso. Em 1909-1910, *O fantasma da ópera* surge com uma entidade mascarada, um homem de rosto deformado que, por detrás da máscara, está em busca do amor. Em 1963, o romance *Um segundo rosto*, de David Ely, traz como narrativa a mudança do rosto, fator este que geraria uma nova identidade. As duas primeiras obras citadas são mencionadas no romance de Abe Kôbô, marcando a intertextualidade. Evidentemente, a aparência é uma temática que vem desde o século XIX sendo levantada por diversos autores, e chega ao século XXI com mais intensidade devido ao avanço da tecnologia.

Pensar em aparência e, aqui nessa análise especificamente no rosto, leva à associação de um padrão muito comumente imposto pelo meio social, uma política do rosto, que conforme Courtine e Harouche (2016 [1988]), consistiria no “dominar o outro pelo jogo das aparências”. Ler a obra de Abe Kôbô leva a um despertar sobre a importância da aparência/rosto para o Eu e para o Outro. Não é mais a simples vaidade, vai além daquilo que o sujeito nota diariamente. Além disso, o narrador personagem traz uma reflexão do perturbador comportamento humano influenciado por sua máscara, que no caso da obra, remete à projeção ao duplo. A obra incide sobre o imaginário moderno e contemporâneo. Falar sobre aparência permite uma abordagem que vai além do entendimento físico. O romance aborda questões existencialistas, políticas, filosóficas, psicológicas e antropológicas.

À vista desse enredo e tema, é que a obra referida de Abe Kôbô foi selecionada como objeto deste estudo. A partir da personagem “sem rosto” e seu conflito emocional, foram analisados seus manuscritos e o percurso da sua escrita para entender o desencadeamento do devir a partir dos estudos de Deleuze e Guattari (1998 [1977]; 1995, 1996, 1997 [1980]) e do duplo pelos escritos de Sigmund Freud (2010 [1919]), Otto Rank (2014 [1925]), Clément

³ *Nouvelle vague*, movimento de jovens dos anos 50 que, sabendo ou não o que se passava com seus contemporâneos franceses, rejeitaram os padrões preestabelecidos pelos grandes estúdios japoneses do pós-guerra e lançaram as bases do “cinema de autor”, muito mais voltado ao indivíduo e à individualidade. (NAGIB, 1993)

Rosset (2008 [1976]) e Le Breton (2019 [1992]). Não se exclui nessa análise que havia um destinatário específico, a esposa, e que a mesma deixou uma carta, sendo esta também considerada. Para tanto, pesquisou-se o significado e os valores associados ao rosto. O rosto de acordo com Le Breton (2019 [1992]), tanto revela quanto dissimula. Ainda conforme o autor (2018), quando o sujeito não percebe mais o seu lugar, ele busca nova forma de adaptação, desaparece-se em si, dando lugar a outro. Tal pressuposto é de grande importância para esta pesquisa, pois se explora o homem no pós-guerra, quando enfrentou no Japão uma grande crise de identidade.

O romance de Abe Kôbô aborda em simultâneo a história do homem “sem rosto”, o retrato dos desfigurados pela bomba atômica, fato que leva esta pesquisa a perceber o impacto dessa narrativa na década de 60. Em consideração, também a este contexto, é que a pesquisa partirá da história de seu autor, Abe Kôbô e o período que circunda a obra. Definido o viés pelo qual essa pesquisa se desenvolveu, foi imprescindível entender cada unidade que compõe essa esfera do despertencimento (rosto, devir, máscara), pois é nesse estado do não pertencer que o sujeito busca sua nova identidade. Deste modo, o texto se apresenta dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo, como já mencionado trará a história do autor e uma retomada histórica para entender o período em que viveu; de forma indireta, percebe-se um recorte deste tempo na diegese. A bibliografia utilizada aqui é em parte escrita por autores japoneses, contém também estudos sobre os ensaios deixados pelo próprio autor. Além disso, tratou-se da trajetória de Abe, do contexto de sua escrita e genericamente do período pós-guerra, incluindo a passagem de Abe Kôbô pelo Partido Comunista Japonês.

No segundo capítulo, tratar-se-á das “fragmentações”. Entendem-se como fragmentos os elementos-chave, que são aqui considerados norteadores para a análise literária; rosto, devir, máscara e o duplo. Os estudos de Le Breton (2012, 2019 [1992]; 2015 [2018]) sobre o rosto, a sociologia do corpo e o desaparecer em si, foram os guias para compreender o sujeito na sua relação de mundo com sua configuração corpórea/rosto. Através de Courtine e Haroche (2016 [1988]), a pesquisa teve acesso à história do rosto que permitiu entender o indivíduo e sua percepção deste desde os tempos mais antigos. A partir de Le Breton (2019 [1992]) e Jung (2008 [1964]) navegou-se pelos mares das máscaras e suas simbologias, para perceber esse aspecto emblemático na cultura e postura humana. Por intermédio de Guatarri e Deleuze (1995, 1996, 1997 [1980]) o devir surge como “desembaçante de lentes”. Além disso, foi pesquisado o duplo a partir dos conceitos de Freud (2010 [1919]), Rank (2014 [1925]), Rosset (2008 [1976]) e Le Breton (2019 [1992]).

O terceiro capítulo foi destinado à análise do romance e dividido em quatro seções. Primeiro, buscou-se explicitar como os desdobramentos teóricos sobre os quais esta pesquisa se debruçou dialogam com a narrativa e comprovam a hipótese levantada. Hipótese esta que se assenta no fato de que a personagem buscou através dos manuscritos justificar suas atitudes para retomar o relacionamento com sua esposa, porém, a própria escrita revelou através de um discurso, – aqui denominado discurso do monstro –, o devir e o duplo, sendo estes os desdobramentos de um processo de reterritorialização, que, embora evidente, não era aceito por ele. Segundo, olhou-se para a escrita como uma ferramenta utilizada pela personagem. A escrita é vista como uma forma de comunicação, que possibilitaria à personagem sua rendição. Baitello (2014) apresenta o conceito de Harry Pross, de que o corpo é a primeira mídia, o primeiro meio de comunicação do homem, sendo também o primeiro instrumento de vinculação com outros seres humanos. Uma vez que o homem “sem rosto” perdeu parte da sua primeira mídia, o rosto, é natural que ele buscasse outros meios de comunicação, contudo a escrita revelou além da comunicação. Revisitou seus conflitos e medos. Terceiro, trabalhou-se a questão das transtextualidades. Em diversas obras o rosto aparece como elemento principal da narrativa. Tendo o romance de Abe correlações com diversas destas obras, verificou-se um diálogo pelo mundo, uma vez que estas transtextualidades cruzam oceanos. O termo transtextualidade utilizado nesse trabalho é baseado nos estudos de Gérard Genette (2010 [1982]) que definiu o termo como tudo aquilo que se coloca em relação explícita ou secreta com outros textos, uma fusão textual. Quarto, investigou-se a possibilidade deste romance poder ser visto como: romance autobiográfico, “romance do eu” (classificação japonesa) ou ainda autoficção. Justifica-se essa investigação devido à obra possuir alguns elementos que se aproximam de eventos pertencentes à biografia do autor, e também por seu próprio “rosto” ter sido tema de dois de seus muitos ensaios. Desta feita, apresenta-se que por ter em sua construção alguns elementos implícitos que revelam o autor, o romance permite uma leitura em proximidade com o “pacto fantasmático”, termo a partir dos estudos de Philippe Lejeune (2014).

Portanto, este trabalho teve como objetivo compreender, a partir das cartas e manuscritos, como a “des-rostificação” influenciou no surgimento do devir-monstro. O fator não pertencer mais a um padrão provoca um movimento, um processo que atravessa de um estado a outro, o de não pertencimento, que fazem surgir novas formas de existir e resistir. O estudo se torna relevante por colaborar para o entendimento da experiência estética que obras com temas que envolvem rosto e máscaras significam para compreensão do homem moderno.

1.1 O HOMEM SEM ROSTO

É curioso um rosto, não é? Quando se possui um, não se pensa nele. Mas ao perdê-lo, a sensação experimentada é como se a metade do mundo tivesse sido arrancada.

Abe Kôbô

Como complemento à introdução achou-se necessário apresentar esse homem “sem rosto”. O objetivo aqui é deixar clara a figura desta personagem para que os próximos capítulos sejam entendidos como parte de uma construção que se pretende apresentar. O homem “sem rosto” não é ninguém tão distante.

O homem “sem rosto” era um profissional da área da química macromolecular, doutor em sua área com uma famosa tese sobre reologia⁴. Segundo ele, um homem respeitável, que tinha sob seu comando um departamento de laboratório. Ao fazer uma experiência, foi atingido por uma explosão de ar líquido⁵. Exceto boca e olhos o resto do rosto fora atingido. Queloides se formaram por toda a sua extensão. Apesar dos médicos garantirem “que ulcerações provocadas por ar líquido não produziam efeito tão devastador quanto queimaduras por fogo e, portanto, a recuperação também deveria ser rápida...” (ABE, 2015, p. 22) essa não era a realidade. Ele só saía à rua com seu rosto coberto por três camadas de bandagem, uma máscara cirúrgica que cobria nariz e boca, e os óculos de sol. Após retornar ao trabalho adotou a postura de falar do próprio rosto, tentando assim encarar o problema e habituar-se a ele. Ele menciona um incômodo: o fato de, sob a máscara existir um ninho de sanguessugas. Num primeiro momento, falar de si, surtira algum efeito, passou a não se sentir tão constrangido; até que protagonizou uma explosão de raiva ao ver uma imagem de Klee, intitulada *Rosto Falso*.

⁴ Reologia – ramo da mecânica que estuda as deformações e o fluxo da matéria, estuda o comportamento dos materiais ante seus limites de resistência à deformação.

⁵ Designa-se por ar líquido o produto da liquefação do ar. É um líquido incolor, semelhante à água, que possui uma temperatura de ebulição de cerca de -190 °C. Ao ser conservado em recipiente aberto à pressão normal assume rapidamente uma coloração azulada devida ao oxigênio que se evapora menos rapidamente do que o azoto, de maneira que o ar líquido tem tendência, pouco a pouco, para conter somente oxigênio líquido, cuja cor é fortemente azulada. Fonte: dicionário Porto Editora.

É a partir deste episódio, encadeado ao problema de distanciamento da esposa após o acidente, que o homem “sem rosto” decide por fazer uma máscara. Ele havia lido um artigo sobre próteses plásticas dois anos antes; por conta disso sai à procura do autor desse artigo, o Sr. K., um profissional que, assim como ele, era da área da química macromolecular. O encontro leva à discussão sobre a importância do rosto, que dá o tom da narrativa. Um texto que aborda os mais complexos sentimentos em relação ao rosto para si e para o outro. É dentro deste contexto que esta pesquisa evidenciou o devir-monstro, uma forma de reconhecer que a obra também pode ser lida e compreendida como uma crítica à sociedade das “máscaras” e um olhar por todos aqueles que sofreram ou sofrem alguma espécie de discriminação.

2 SOBRE O AUTOR

Ler Abe Kôbô é como perder-se no tempo. Ao mesmo tempo, em que se lê um autor japonês, percebe-se que ele não se localiza totalmente nessa cultura. Por isso, esta pesquisa inicia-se pela vida do autor e sua relação com a Manchúria, região onde cresceu.

2.1 O AUTOR

Abe Kôbô (1924-1993) foi um dos principais escritores de vanguarda do Japão no período pós-guerra, e é frequentemente creditado por ajudar a estabelecer a ficção científica em prosa como um gênero no Japão. Abe não é somente um escritor, mas também, cineasta, fotógrafo, roteirista e dramaturgo. Compôs musicais e fundou ainda a companhia teatral Abe Kôbô Studio. Sua versatilidade chamou a atenção, mas não mais que seus temas polêmicos e reflexivos sobre a busca pela identidade e a alienação do indivíduo ante uma sociedade capitalista e consumista. Abe em entrevista, revela que existia em suas obras um certo objetivo em causar desconforto, pois acreditava que era através desse sentimento que as pessoas começavam a questionar suas próprias vidas, em vez de aceitar superficialmente seu destino.

Abe Kôbô, pseudônimo de Abe Kimifusa, nasceu em 1924. Seu pai Abe Asakichi, era médico e em 1925 foi convocado para trabalhar como professor assistente na Escola de Medicina da Manchúria⁶, na China. Por este motivo Abe foi ainda bebê para Mukden (atualmente Shenyang, que pertence à província de Liaoning), permanecendo em uma semicolônia japonesa por toda a sua infância e juventude. Sua mãe Yorimi de acordo com Kimura (2015), foi uma romancista, estudou literatura e participou do movimento literário do proletariado, nos anos 1920. Ao contrário do que se pode pensar, sua mãe nunca o incentivou a ser escritor, pois ela sentia uma profunda amargura em relação à profissão, porém, contrariando seu desejo, seu filho mais velho Abe Kôbô fora atraído para literatura.

Em 1931, quando o Japão atacou Mukden, Abe e sua mãe foram enviados por seu pai a Hokkaido, no Japão, como proteção. Após a morte do avô de Abe, ele e sua mãe retornam para a região da Manchúria, que ainda estava em plena guerra. Abe relembra que os invernos

⁶ Conforme o documento *Hygiene and public health in Japan chosen and Manchúria*: “At Mukden has been established a Medical College which ranks with the best of Japan and which has recently been missed to the status of a Japanese University”. (1927, p. 50)

na Manchúria eram muito frios e que não conseguia sair da sala de aula durante o intervalo. Tendo que ficar na sala, Abe buscava uma forma de se distrair. É nessa época que ele descobre as histórias de Edgar Allan Poe, lia uma história por dia e contava para seus colegas de classe. Então, quando finalizou estas leituras, começou a criar as suas. Abe em entrevista diz: “Foi a primeira vez que comecei a escrever histórias que poderiam divertir outras pessoas⁷” (HARDIN, 1974, p. 452) Segundo Abe, ainda nessa entrevista, só foi ler Kafka depois de se tornar escritor, e ficou chocado quando o leu pela primeira vez, pois teve a sensação de ser muito próximo a ele.

Em 1940, Abe retorna mais uma vez ao Japão para cursar o ensino médio, ingressa na escola Seijô, e nesse período incorpora ao seu hábito de leitura, livros de filosofia e várias outras obras ocidentais. Após a formatura ingressa em 1943 na Faculdade de Medicina da Universidade Imperial de Tóquio. Segundo Shields (1996), em parte pela influência e insistência de seu pai, mas também como uma resposta à guerra. Na época os estudantes de medicina estavam isentos de se tornarem soldados.

Em 1943, aos 19 anos, em uma publicação escolar, apresenta seu primeiro ensaio, *Mondai kakô ni yoru kôtei no hihan – ze koso wa ôinaru ari no su wo terasu hikari de aru*⁸ (“Crítica de afirmação devido ao declínio dos problemas – A luz que faz brilhar o grande ninho de formigas”). No mês seguinte também se destaca com o romance (*Reibai no hanashi yori*) *Dai mitei* (“(A história do médium espiritual) sem título”). De acordo com Toba Kôji (2007), as duas obras já prediziam o sucesso de Abe.

Em 1944, de acordo com Toba (2007), Abe escuta de um oficial da marinha que o Japão perderia a guerra. Por sugestão do amigo Kanayama, ele se junta a um bando e retorna para a Manchúria. Conforme O’Neil (2004), Abe forjou um atestado médico com o diagnóstico de tuberculose para sair da faculdade e o amigo que fugira com ele morre mais tarde dessa doença, o que o inspiraria anos depois como personagem do seu romance, *Owarishi michi no hyô be ni* (“No fim da estrada”) (1948). Segundo Kimura (2013), ao retornar para a Manchúria, Abe passa ajudar seu pai, mas no inverno, em 1945, ocorre um grande surto de tifo e seu pai Abe Asakichi, enquanto tratava as vítimas dessa epidemia, morre aos 42 anos. De acordo com Shields (1996), as últimas lembranças de Abe sobre Mukden eram de uma cidade repleta de lojas de caixões. De acordo com Toba (2007), há uma lacuna sobre esse período da vida de Abe, pois, de volta à Manchúria enquanto ajudava o pai

⁷ That was the first time I began to write the kind of story that could entertain other people. Abe em entrevista para Nancy Shields Hardin.

⁸ 問題下降に抛る肯定の批判 – 是こそは大いなる蟻の巣を輝らす光である

médico em Mukden, o Japão aproximava-se da derrota, e nesse período Abe parece ter vivido uma severa fase anárquica. Mas dessa época segundo relatos, ele nunca contou detalhes.

Em 1946, Abe e sua família são repatriados, voltam ao Japão, vão para a casa de seus avós na província de Hokkaido. Abe, depois, retorna sozinho para Tóquio com o propósito de terminar o curso de medicina. Já sem a pressão de seu pai para fazer o curso, ele nunca se sobressai. Segundo O'Neil (2004), na primeira década do pós-guerra, Abe passou rapidamente por três fases: existencialista, surrealista e depois comunista, além de envolver-se com uma sucessão de grupos artísticos politizados. Abe admirava Kafka, Heidegger, Nietzsche e Jaspers, autores que permeiam as influências estético-filosóficas de Abe. Quando perguntado se ele se considerava existencialista, ele respondeu à Hardin (1974), que talvez sim. Abe conta que quando estava no ensino médio durante a guerra, ele foi pacifista. Naquela época leu Jaspers, Heidegger, Husserl e que sem dúvida o influenciaram. Ainda, para ele, Dostoiévski fora o suporte intelectual e espiritual.

Em 1947, Abe escreve e publica de forma independente a coleção de poemas conhecida como *Mumei Shishuu* ("Poemas anônimos"), homenageando todos que perderam suas casas, exilados, mortos de guerra depois que o Japão perdeu o controle da Manchúria. No mesmo ano conhece e casa-se com a talentosa artista, ilustradora e *designer* de teatro Yamada Machiko (Abe Machi). Segundo O'Neil (2004), o início da vida como repatriado pode ter inspirado seu fascínio por pessoas perdidas e paisagens vazias. Ainda conforme O'Neil, Abe uma vez disse: "Eu sou um homem sem casa"; tendo vivido distante do Japão, parece não ter desenvolvido o nacionalismo japonês, muito menos ligação com sua terra natal, a qual os japoneses denominam *furusato*.

Em 1948, de acordo com Shields (1996), Abe só se forma pela Faculdade de Medicina da Universidade de Tóquio, mediante a assinatura de um acordo de que nunca exerceria a profissão. No mesmo ano, mostra para seu professor de alemão, Abe Rokurô (1904-1957, sem relação), sua obra *Owarashi michi no shirube ni* ("No final da estrada") (1948), e este apresenta-a para seu amigo Haniya Yutaka, editor da revista *Kindai Bungaku*. Por questões internas da editora repassaram a obra para revista *Kose*, editada por Hanada Kiyoteru, que publicou como a primeira obra completa de Abe. O protagonista deste romance de Abe é um japonês perdido no continente asiático sofrendo de tuberculose, que lembraria muito seu amigo falecido. Segundo O'Neil ainda nesse ano, Abe começa a participar do grupo literário *Yoru no kai* "Associação noturna", grupo vanguardista formado por Hanada Kiyoteru (escritor) e Okamoto Tarô (escultor). Foi a partir da participação na publicação de Sôgô

Bunka (“Síntese Cultural”) da Shinzen Bisha, que Abe Kôbô começa a construir fortemente sua carreira literária.

Em 1949, Abe escreve o conto *Dendrocacalia*, uma história sobre um homem que lentamente vai transformando-se em uma planta. Em suas primeiras narrativas, Abe costumava escrever metamorfoses para vegetais, o que segundo Kato (1996), significava cair em uma autossatisfação decadente. Contrariando isso, em *Dendrocacalia*, a personagem foge como um ser humano, em vez de cair num sono como um vegetal. Ainda nessa obra Abe descreve um rosto que se parece com as imagens de Picasso no estilo cubismo e, mais tarde, em *O Rosto de um outro*, Abe faz menção semelhante. Para Kato (1996), a escrita de Abe desafiava uma linha ao aplicar métodos de artes da vanguarda, na medida em que ele era capaz de observar objetos simultânea, polifônica e dinamicamente, no ser humano.

Segundo Shields (1996), Abe tinha uma visão pacifista sobre a guerra. Por conta disso, em 1951, ingressou no Partido Comunista Japonês, acreditando que a filosofia desta correspondia à sua. Mais tarde, ele denuncia o partido pela disparidade entre seus princípios abstratos e aplicações práticas, pois, além da censura que impunham à sua criatividade, seus membros comunistas impediriam mais tarde Abe de obter uma entrada fácil nos Estados Unidos.

Nos anos 50, Abe escreveu dramas para teatro e rádio, além de roteiros. Também se envolveu na teoria da atuação, fato que o levou a ministrar cursos em uma faculdade de Tóquio. Abe Kôbô começou a escrever consideravelmente em um momento de crise pessoal (e coletiva), e são descrições de desespero existencial e alienação (a exemplo de seu primeiro romance, quando parece lembrar a morte de seu amigo) que caracterizam seus primeiros trabalhos. As fábulas de vanguarda que começou a trabalhar logo depois mostram um prazer lúdico no caos, enquanto também continuam a tratar o desespero existencial. Suas primeiras histórias são abundantes em imagens impressionantes, como o narrador-protagonista se desfazendo como um pedaço de tricô em *Akai mayu* (“Casulo Vermelho”) (1951). Para Abe, essas “deformações” despertam prazer porque dão expressão às neuroses coletivas causadas pela pressão social para se conformar com a realidade.

Em 1951, em seu estilo vanguardista, aos vinte e sete anos ganha o prêmio literário do pós-guerra⁹ com o conto *Akai Mayu* (“Casulo Vermelho”) (1950) e, no mesmo ano com o

⁹ A lista de Prêmio Literário do Pós-guerra pode ser acessada no site: prizesworld.com/prizes/novel/sngo.htm#list001

conto *S. karuma shi no hanzai*¹⁰ (“O crime do Sr. S Karma”) (1951) recebe o cobiçado Prêmio Akutagawa¹¹. Em 1954, nasce sua única filha Abe Neri.

Em meados dos anos 50 Abe começa escrever ficção científica, publicando em 1953 o conto *R 62 gô no hatsumei* (“Invenção R62”) e em 1959 o romance *Dai yon kanpyôki* (“A quarta era glacial”). Segundo O’Neil (2004), os questionamentos de Abe para com a realidade fora o motivo de seu interesse por este gênero. Abe foi um dos primeiros escritores japoneses intelectuais a adotar o modo narrativo da ficção científica na década de 1950, escrevendo o que correspondia às ficções típicas da ciência de gênero ficção. Chegou a publicar uma pesquisa científica sobre romance de ficção em japonês e fez campanha pela ficção científica como veículo para a literatura crítica séria. Após isso o gênero Science Fiction começou a estabelecer-se no Japão no final da década de 1950.

O ano de 1955 foi caracterizado pela consolidação no espectro político japonês, quando Abe foi eleito para o comitê executivo da New Japan Literature Association, principal organização nacional de escritores de esquerda. Em 1956, representou o Japão no Congresso de Escritores da Tchecoslováquia. Viaja por três meses pela Europa Oriental e França; foi por conta desta viagem que conflitou com o Partido Comunista Japonês.

Em 1957, publicou *Tôô wo iku - Hangaria mondai no haikai* (“Viajando pela Europa Ocidental – O pano de fundo do problema húngaro”), uma espécie de diário da última viagem. Nesta obra critica o Partido Comunista, por se recusar a reconhecer que haviam contradições sociais, mesmo nas sociedades socialistas, fato que o levaria a ser expulso do partido em 1962. De acordo com Schnellbacher (2004), a New Japan Literature Association não era uma organização comunista, mas era dominada por escritores comunistas, e periodicamente seus membros estavam sujeitos a tentativas de instrumentalização. Foi diante desse cenário que membros comunistas do New Japan protestaram em 1961, mais especificamente contra o modo de liderança dos líderes do partido, e isso levou à expulsão de quase todos os manifestantes no início de 1962. A partir de então, Abe cessou seu envolvimento ativo no New Japan e em todos os outros movimentos baseados em organizações.

Ainda no ano de 1962, Abe publicava o romance que o consagrou tanto no Japão quanto no exterior, *Sunna no Onna* (“Mulher das dunas”) (1962). Em 1963, aos trinta e nove anos, pioneiro em uma literatura marcante recebe com *Suna no Onna* (“Mulher das dunas”)

¹⁰ Os dois contos premiados posteriormente foram compilados na coletânea *Kabe* (parede, 1969).

¹¹ O Prêmio literário japonês é o prêmio dado pela melhor história literária publicada por um autor em ascensão. Por seu prestígio e considerável atenção que o vencedor recebe da mídia, é um dos prêmios literários mais cobiçados do Japão.

(1962) o Prêmio Literário Yomiuri¹². Também pela mesma obra é prestigiado com o Prêmio de Literatura Francesa em língua estrangeira. O livro foi traduzido em mais de 23 países. Com roteiro de mesmo título em 1964, recebeu o Prêmio Especial do Júri do Festival Internacional de Cinema de Cannes. Com o trabalho *Moetsukita Chizu* (“Mapa arruinado”) (1967) foi um dos selecionados como representante de uma das cinco principais literaturas estrangeiras pelo New York Times. Desde então, muitos trabalhos seus foram traduzidos em países de todo o mundo. Antes de sua morte sempre foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura.

É através da consciência de se colocar no lugar do outro que Abe despertou os leitores com a obra *Tanin no kao* (“O rosto de um outro”) (1964). E foi através da consciência de morte que Abe despertou a atenção da audiência com a peça *Bou ni natta otoko* (“O homem que se transformou num pau”) (1969). A própria vida de Abe foi marcada com muitas cenas de morte e preconceito, desde a guerra na Manchúria até a morte de seu pai e as consequências dos bombardeios em Tóquio, Hiroshima e Nagasaki. Sua consciência da morte e preconceito levaram-no a ver a vida com outros olhos. Shields (1996) escreveu: “A capacidade de Abe de ver coisas comuns de maneiras extraordinárias permitiu que ele sugerisse ao público que eles poderiam fazer o mesmo¹³”.

Conforme Shields (1996), em 1973, insatisfeito com a produção de suas peças, uniu-se aos seus alunos e fundou seu próprio grupo de teatro chamado Abe Kôbô Studio. No teatro, Abe gostava de usar músicas e atos de dança, exigindo frequentemente feitos acrobáticos de seus atores. Além disso, Abe também tinha coleções de fotografias suas publicadas. Ele se interessava tanto pelo aspecto visual do drama quanto pelo diálogo. Em entrevista a Hardin (1974) Abe expressa seu particular interesse em Bernard Malamud (*Retratos de Fildeman*) e Susan Sontag (*Death Kit*). Os trabalhos literários de Abe eram influenciados por autores como Kafka, Poe, Rabelais entre outros.

Em 1975, torna-se o primeiro escritor japonês com o título de Doutor em Letras pela Columbia University, além de ter sido nomeado como membro honorário da Academia Americana de Artes e Ciências. Contribuiu regularmente para o *The Washington Post*, *The New York Times*, entre outros. Segundo Watanabe (2002), Abe Kôbô foi o primeiro escritor japonês a conquistar padrões globais. No entanto, Rimer (1978, apud Gale, 2002), traz à tona o fato de que, por Abe ter abandonado “muito da tradição literária japonesa”, o público

¹² O Prêmio Literário Yomiuri é um prêmio fundado em 1948 pelo jornal Yomiuri, com o objetivo de formar uma “forte nação cultural”.

¹³ Abe’s ability to see ordinary things in extraordinary ways enabled him to suggest to his audience that they could do likewise.

japonês o considerou um espelho inautêntico de sua cultura. Enquanto isso, os críticos ocidentais prestavam pouca atenção aos escritos de Abe pelo mesmo motivo: "As preocupações e obsessões de Abe se assemelham às de outros escritores contemporâneos ao redor do mundo". Em outras palavras, os críticos ocidentais esperavam que escritores japoneses como Abe refletissem um mundo mais especificamente japonês. Rimer (1978, apud Gale, 2002), conclui seu artigo afirmando que, embora Abe possa não ter recebido muita atenção crítica em seu tempo, sua influência está sendo sentida em uma nova geração de escritores japoneses, tornando assim o seu trabalho um "prenúncio de uma nova e ampla sensibilidade japonesa".

Em 1979, a companhia de teatro Abe Kôbô Studio é encerrada. A partir de 1980 a produção literária de Abe diminui acentuadamente, muito provavelmente devido à sua saúde. Os últimos romances foram recebidos com respeito, mas sem entusiasmo. Embora até sua morte ele tenha se mantido ativo em seu trabalho, Abe não parece ter sido uma fonte importante de modelos literários da década de 1970 em diante. Conforme Schnellbacher (2004), isso pode ter ocorrido porque o modelo de neo-realismo com que Abe estava comprometido ganhara aceitação. Uma prova disso, segundo o autor, é o gênero ficção científica divulgado por Abe.

Em 1990, Abe é hospitalizado por dois meses. Em 1991, o seu último romance é publicado, *Kangaru nôto* ("Nota do Canguru"), obra que oferece uma visão surreal da sociedade japonesa. Trata-se de uma personagem que ao acordar descobre que de suas pernas estão crescendo brotos de rabanete, fornecendo ao sujeito a capacidade de alimentar-se de si mesmo. Uma narrativa paradoxalmente temerosa e cômica. Em 22 de janeiro de 1993, Abe Kôbô, aos 68 anos, morre vítima de ataque cardíaco. Sua esposa também falece nove meses depois. Eles deixaram uma filha, Neri Abe, e três netos. O autor deixou cerca de vinte ensaios, dezenas de contos, inúmeras peças teatrais e poemas, além de mais de vinte romances. Sua filha em 1999, presenteia os leitores de Abe com uma coletânea de trinta volumes intitulada: *Obras Completas de Abe Kôbô*.

Segundo Gale (2002), o estilo de escrita de Abe foi interpretado de diferentes maneiras. Num primeiro momento foi visto como vanguarda, que em sua época se referia aos personagens alienados que ele criou, que estavam sempre buscando significado em um mundo aparentemente apático. Depois, seus escritos também foram rotulados de ficção científica, por sua criação de cenários futuristas que abordam questões que o preocupavam no presente. No início de sua carreira, Abe ficou fascinado com as promessas da filosofia marxista, e seu trabalho foi posteriormente imbuído de um tom propagandista. Os romances de Abe e suas

peças também possuem elementos absurdos ou surreais, criando imagens alucinatórias ou oníricas. Ele também foi chamado de existencialista, exibindo, como Rimer (1978) afirma, "um questionamento irônico de todos os valores estabelecidos".

Gale (2002) destaca: um padrão consistente no trabalho de Abe é o uso de metáfora. Quase todas as suas narrativas são construídas em torno de uma única metáfora e, como descreve William Currie, "são desenvolvidas com uma espécie de literalismo dos sonhos". Abe apresenta a metáfora em termos um tanto realistas, mas, à medida que a peça se desenrola, o único elemento que mantém a coesão é o senso de irracional. "Eu [Abe] tendo instintivamente, em certo sentido, feito do comum o ponto de partida de todos os meus pensamentos, ao mesmo tempo, não gosto disso também, então crio monstros, para surpreender¹⁴."

Assim como um cirurgião que deve se distanciar de seus pacientes, Abe se afasta das emoções de seus personagens a ponto de raramente lhes dar nomes pessoais. Embora Abe tenha vivido a maior parte de sua vida adulta no Japão, suas peças são escritas sem contextos especificamente identificáveis - elas não são descritivas e podem ocorrer em qualquer lugar do mundo. A esse respeito, Rimer (1997), no *Dictionary of Literary Biography*, compara a abordagem de Abe ao estilo do dramaturgo russo Anton Tchekhov, que, por coincidência, também teve formação em medicina. A juventude de Abe fora do Japão nos desertos devastados pela guerra da Manchúria, sua formação em medicina e sua residência em uma seção bombardeada de Tóquio influenciaram a maneira como ele olha para o mundo e, portanto, como escreve. Ao contrário de muitos dos autores japoneses anteriores, bem como de alguns de seus contemporâneos, Abe apresenta imagens urbanas, desoladas e um tanto desconfiadas da sociedade japonesa tradicional. Para poder compreender um pouco mais sobre esse autor, a presente pesquisa traz a seguir o panorama histórico do período que envolve a infância e juventude de Abe. Em entrevista a Kimura Yoko (2015, p. 225) o irmão de Kôbô, Imura Shunkô, diz: "se perguntasse a alguém da família sobre Kôbô, diriam que ele era muito frágil, ele era muito transparente em casa. Mas ao contrário, uma pessoa fraca, torna-se otimista do lado de fora. Em suma, ele era o filho mais velho¹⁵." Essa era a outra face de Abe Kôbô.

¹⁴ "I [Abe] tend instinctively, in a sense, to make the ordinary the starting point of all my thoughts. But at the same time, I dislike that as well, so I create monsters, to surprise."

¹⁵ 家族に言わせれば、兄はとても気が弱い。家族の前ではいたって素直でした。弱い人だから逆に外では強気なことを言う。要するに、長男坊気質だったんです。

De certa forma, Abe tornou-se um autor clássico por si só, muito contra sua própria vontade e, por esse ângulo, o potencial de elementos heterogêneos e descontínuos formaram um todo contínuo mostrando-se tão grande que se tornou um problema por si só. Neste sentido, as questões do novo começo associadas aos conceitos do pós-guerra e da vanguarda acabam confrontando as questões semelhantes ao slogan pós-moderno do “fim da história”. (SCHNELLBACHER, 2004, p. 41)

2.2 A MANCHÚRIA

Em 1905, o Japão assinava o Tratado de Portsmouth, colocando fim à Guerra Russo-Japonesa (1904-1905). De acordo com este tratado o Japão e a Rússia concordavam em evacuar a Manchúria e devolver a soberania à China, conforme Silva (2010). Nesse acordo o Japão obteve a península de Liadong (local onde se encontravam Port Arthur e Talien), e o sistema ferroviário russo na Manchúria com acesso aos recursos estratégicos. Além disso, o Japão também obteve metade da ilha de Sacalina que pertencia à Rússia. Conforme River (2016), o Port Arthur (rebatizado de Ryojun pelos japoneses) e a Ferrovia da Manchúria do Sul (dada aos japoneses como prêmio de guerra, em vez de indenização em dinheiro) foram duas conquistas importantes, que levaram o Japão a empreender, agressivamente, na região. Embora o Japão tenha obtido o mencionado, não receberam compensação financeira por parte da Rússia, o que levou, devido aos custos de guerra, a população japonesa a sofrer com o aumento dos impostos. Esse povo insatisfeito provoca então o incidente conhecido como “Tumulto em Hibiya¹⁶” que suscitou a queda em 1906 do gabinete de Katsura Taro (1848-1913), o então primeiro-ministro.

Tendo o Japão o controle da empresa ferroviária de Mukden (na Manchúria), passam então a interferir também na cidade, o que não fazia parte do tratado. O Japão estava em plena ambição e a Manchúria significava uma região rica em recursos naturais. A China no que lhe concerne preparava-se para defender essa região, porém, em 1931, um grupo de soldados japoneses, em resposta ao suposto ataque que a China faria para defender a localidade, sabotam a própria estação ferroviária japonesa, incriminando a China. Isso iniciaria o conflito

¹⁶ Tumulto em Hibiya: Os habitantes de Tóquio protestaram contra o Tratado de Portsmouth, por considerá-lo humilhante para o Japão. A multidão se reuniu no Parque Hibiya e pediram a intervenção do imperador. Os revoltosos incendiaram e saquearam aproximadamente 350 edifícios – entre prédios públicos, igrejas e moradias – fazendo o governo declarar lei marcial e reprimi-los violentamente. Vide detalhes em (FRÉDÉRIC, 2008, p. 403, *apud* SILVA, 2010).

conhecido como Incidente de Mukden. A China nessa encruzilhada solicita então ajuda às potências mundiais. De acordo com o *Report of the commission of enquiry*, O Conselho da Liga das Nações, apoiado pelos Estados Unidos, buscou negociar uma solução pacífica para o conflito. Uma comissão chegou a ser despachada para a China, mas o exército japonês já havia estabelecido, em 1932, o Estado fantoche de Manchukuo. A comissão que estava sob comando do britânico Conde de Lytton emitiu um relatório, na qual a Liga das Nações se recusava a reconhecer como legítimo o Estado de Manchukuo, e propunha medidas para reestabelecer a paz. O Japão não aceitou e retirou-se da Liga em 1935. Desde o início a China, que havia adotado uma política de não resistência, num embate de cinco meses teve cerca de quinhentos chineses mortos contra dois japoneses. (Lembrando que Mukden foi a cidade onde Abe cresceu)

O Estado fantoche de Manchukuo caracterizava-se pelo Estado obediente às ordens do Império japonês. Tinha um valor muito importante para o exército imperial japonês. Segundo Jowett (2004), ao assumirem os papéis de antiguerrilha dos japoneses, eles permitiam que milhares de soldados pudessem ser transferidos para os mais urgentes pontos. Esse modo de transferência foi um recurso que proporcionou aos japoneses resistirem em 1942 um pouco mais aos avanços da guerra.

No que se refere ao histórico anterior à instauração desse Estado, no final da década de 1920 a China era um país com vários conflitos civis. Após a queda da dinastia imperial em 1912, vinha sendo desde então governado pelos chamados “senhores da guerra”¹⁷, até 1928. A única influência unificadora real na China durante esse período era a proporcionada pelo partido Nacionalista Chinês, fundado por Sun Yat Sen (Sûn Yi Xiân), que defendia uma democracia, estilo ocidental, e que foi morto em 1924. A partir deste fato, Chiang Kai-shek comandou o Kuomintang¹⁸ (KMT), e decidiu que o único meio de derrotar os “senhores de guerra” era por meios militares. O KMT formou seu próprio exército e treinou seus oficiais com a ajuda de conselheiros soviéticos. Em 1926, eles estavam prontos para lançarem sua expedição militar e assim seguiram. Em 1928, Nanquim estava, em geral, sob um governo nacionalista, mas outras regiões ainda estavam nas mãos dos “senhores de guerra”. Os líderes provinciais do KMT estavam em busca de oportunidade de se rebelarem contra o regime de Nanquim. Depois de várias rebeliões de 1929 até 1931, a China finalmente parecia ter alcançado um governo unificado, quando chega uma ameaça estrangeira, o Japão.

¹⁷ É o período na história da República da China, de 1916 a 1928, quando o país foi dividido entre chefes militares, uma divisão que continuou até a queda do governo nacionalista nas regiões da China continental.

¹⁸ Partido Nacionalista Chinês.

A China estava se reerguendo, ainda fraca e dividida, e tornou-se um território propício para exploração imperial japonesa. O Japão buscava expandir seu território e adquirir segundo Jowett (2004), mais “espaço de convivência” para sua crescente população. Naquele momento a China significava capacidade industrial por sua extensão e riqueza em recursos naturais. Foi então que ocorreu o incidente em Mukden, usado como pretexto para invasão em grande escala da Manchúria, que então, sob ordens de Chiang Kai-shek, apenas resistiu levemente. Chiang, conforme Jowett (2004), queria que os japoneses fossem culpados por qualquer agressão, por isso, ordenou não resistência. Dessa forma, o Japão conseguiu facilmente, em 1932, o controle sobre a maior parte da Manchúria, estabelecendo-se assim o Estado fantoche de Manchukuo. Essa nova “nação” foi enfraquecida para criar seu próprio exército, marinha e força aérea, com todas as armadilhas de um estado independente, sob o comando dos japoneses.

Em 1937, a guerra contida entre chineses nacionalistas e japoneses imperialistas termina com o incidente da Ponte Marco Polo (ponte Lugouqiao), este sinalizado como sendo o início da segunda guerra entre o Japão e a China, que durou de 1937 a 1941. Segundo Jowett (2004) o episódio foi um conflito explorado para iniciar uma invasão em grande escala do norte do país. Japoneses varreram tudo à sua frente, levando à queda de Pequim, Xangai e Nanquim.

O Japão praticou um massacre contra a população civil em Nanquim. Foram mais de trezentos mil civis mortos, o que foi negado pelo Japão. A guerra tornou-se global em 1941, e todos esses episódios sangrentos só chegariam ao fim em 1945 com o ataque dos Estados Unidos ao Japão. O lançamento das duas bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki causaram a rendição imediata do Império do Japão. Terminaria assim o Estado fantoche de Manchukuo e a Segunda Guerra Mundial. No final desta, a Manchúria tornou-se a região mais industrializada da China, muito devido aos investimentos japoneses na região. O processo de colonização japonesa propiciou o desenvolvimento local, tendo como exemplo a própria família de Abe, atraída e transferida para lá, tendo seu pai lecionado na faculdade de medicina erguida naquela região.

Durante os anos em que Abe viveu na Manchúria (de 1925 a 1946), a expansão imperialista do Japão na Ásia alcançou um de seus momentos mais infames. O que Abe teria presenciado nesse período de guerra vivendo no território da Manchúria? Mukden, cidade onde Abe fora criado, não corresponde exatamente ao cenário como, por exemplo, do Massacre de Nanquim, mas sim uma cidade base dos treinamentos militares, local da Academia Militar de Manchukuo.

A partir do documento *Report of the Commission of enquiry* (1932) sabe-se que a cidade de Mukden foi completamente desestruturada. A rapidez do ataque em 1931 gerou pânico entre a população chinesa, os que possuíam meios partiram imediatamente, mais de cem mil residentes deixaram a cidade. Aqueles que não conseguiram fugir, esconderam-se. Todos os serviços públicos, incluindo fornecimento de água, luz e telefone, deixaram de funcionar e comércios fecharam as portas. A reorganização foi posteriormente feita pelo governo japonês e de forma não amistosa. Aqueles que se opunham ao novo Estado foram fortemente contidos. No documento em questão, na página 109, o relatório limitou-se a descrever que os chineses alegaram ter ocorrido muitas execuções, e que os prisioneiros foram ameaçados e torturados pelos japoneses.

Diferentemente de outras nações, a “classe” dos soldados na China era a mais baixa, eram como bandidos de farda e os “fantoques” valiam menos ainda. Estes ganhavam o apelido de *puppet* (marionete); outro termo também utilizado era o de traidor. Nem a China, nem o Japão importavam-se com estes soldados “fantoques”, o máximo que ganhavam era uma tigela de arroz. Frequentemente a família desses soldados eram mantidas como reféns, forma de garantir a “lealdade” deles. Portanto, mesmo que quisessem desertar e lutar pela China, não podiam, a menos que sacrificassem suas famílias.

Os primeiros anos do Império Manchukuo foi atormentado pela resistência em larga escala ao novo regime por parte de guerrilheiros antijaponeses, que foram considerados “bandidos”. Durante o início dos anos 30, o exército de Manchukuo conduziu um grande número de operações antibandidos, na tentativa de destruir os vários grupos de guerrilha do país. O destino dos “bandidos” que caíram em poder das forças japonesa e manchukuanas foi sombrio, poucos escaparam da morte. Em 1932, promulgaram uma lei para o “castigo provisório” desses “bandidos”, que permitia o descarte de qualquer um capturado, dava carta-branca ao exército de Manchukuo e aos japoneses para matar qualquer pessoa sob suspeita de ser “bandido” ou ajudá-los. Assim, vilas inteiras foram dizimadas.

Ocorreram atrocidades horríveis em uma tomada hostil de um grupo cultural por outro, com severas punições físicas e torturas usadas para controlar a dissidência. Segundo Gale (2002), Abe relata uma forte lembrança de infância ao andar de trem: olhando pela janela, vê um grande depósito de lixo cercado por estacas nas quais cabeças de pessoas mortas foram colocadas como um lembrete para outras pessoas do que aconteceria se elas fossem consideradas criminosas. Segundo Shields (1996, apud Gale, 2002), Abe se referia a essas cabeças como “figuras anônimas”, cujas histórias nunca seriam contadas. Essas imagens da morte ficariam com Abe, constituindo suas obras, lembrando-o constantemente de sua própria

mortalidade. Abe dizia: “Eu sinto que os romances e o palco oferecem uma oportunidade de dar voz aos gritos que ouvi do lixo¹⁹”.

Segundo Hardin (1974), Abe em entrevista relembra do período na Manchúria como “local aterrorizante” tendo dito à Hardin que não havia leis nas ruas da cidade e que às vezes as crianças eram vendidas como escravas. Essa cidade da Manchúria, como Abe descreve, era composta de espaços áridos, labirintos da cidade e figuras humanas solitárias. Essas imagens, jogadas dentro de muros altos e sujos que foram construídos para impedir que a areia esvoaçante do deserto ultrapassasse os prédios e as pessoas que habitavam dentro deles, marcariam para sempre a imaginação de todos e o futuro do autor com sua ficção e drama surrealistas.

Depois de presenciar todo o horror da guerra na Manchúria, Abe ao voltar para o Japão se depara ainda com os problemas resultantes desses anos de conflito. A bomba atômica não havia devastado uma nação apenas territorialmente, mas também, físico e psicologicamente. De acordo com Gale (2002), além da devastação e destruição causada pelas bombas, o Japão também ficou sob a influência cultural e econômica dos Estados Unidos. A cultura ocidental se infiltrou no Japão, fazendo com que a geração mais jovem, que incluía Abe e seus colegas, se desviasse dos ritos do Japão tradicional e adotasse os novos conceitos, e também mais individualistas, do Ocidente. Com a influência da cultura ocidental, surgiram a angústia da alienação, a busca pela “autoidentidade” e a sensação de viver uma vida inautêntica, conceitos muito estranhos à cultura japonesa tradicional. Após a Segunda Guerra Mundial, a experiência de deslocamento cultural e problemas de identidade foram abordados por uma nova geração de escritores de esquerda como Abe, que usavam técnicas narrativas e dramáticas desenvolvidas a partir do modernismo ocidental.

Conforme Gale (2002), Hiroshima perdeu mais de duzentas mil pessoas quando a bomba atômica foi lançada em 6 de agosto de 1945. Outras setenta mil pessoas morreram três dias depois, quando uma bomba atômica foi lançada em Nagasaki. Esses incidentes marcaram mais do que o fim da guerra, marcaram o povo do Japão como vítimas indefesas, tanto fisicamente (na forma de queimaduras de radiação das bombas) quanto psicologicamente (com a consciência de sua própria mortalidade).

O fim da Segunda Guerra Mundial impactou em insegurança para o povo japonês; necessitavam reconstruir toda uma nação. Não obstante, a influência ocidental afetava o senso

¹⁹ I feel that both novels and the stage offer an opportunity to give voice to the shouts that I heard from the dump ground.

de identidade do país. Agora o Japão tinha uma nova constituição, uma visão diferente sobre o imperador, uma forte censura e muitas outras proibições como a de não poder nunca mais entrar em guerra. Com o fim da guerra o Japão perdia suas colônias e reconstruía o Estado. Assim, Abe havia perdido tanto seu lar político quanto seu lar identitário. (Mostow, 2003, p. 194). Através das obras do autor é possível perceber sua postura à margem da nação japonesa. Seus temas são em maioria a alienação e perda de identidade.

Outrora, o principal poder militar asiático, o Japão, sofreu bombardeios em suas principais cidades, ataques atômicos e ocupação militar pelos Estados Unidos e seus aliados. Em seguida, transformou-se em um poder econômico tecnologicamente avançado e em rápido desenvolvimento. Durante todo esse tempo, o Japão foi servido por uma força de trabalho disciplinada que aceitou o sacrifício pessoal como regra.

Para France²⁰ (2002), em *Drama for Students*, a filosofia do existencialismo surgiu por conta da destruição e trauma causados pela Segunda Guerra Mundial. Esse conflito horrendo, que durou de 1939 a 1945 na Europa e no Pacífico, matou milhões de homens, mulheres e crianças. Deixou os sobreviventes, particularmente aqueles que viviam em áreas onde os combates eram mais intensos, desorientados e devastados, em estado de choque.

Ainda de acordo com France, para muitos, os líderes religiosos pareciam incapazes de explicar o porquê ou como Deus ou um Ser Supremo poderia permitir que tal atrocidade ocorresse. Muitos intelectuais e artistas perderam a fé em Deus ou na ideia de progresso humano racional. O existencialismo floresceu na esteira de horrores do século XX, como a Shoah e os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki no Japão, eventos que forneceram ampla evidência da capacidade da humanidade de infligir, e suportar tremendo sofrimento. Levando a despontar em Paris, que havia sido ocupada por forças nazistas de 1940 a 1944, escritores existencialistas como Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960) afirmaram que a vida moderna é inútil e absurda, sem significado real. Na opinião deles, Deus ou um Ser Supremo aparentemente abandonou os humanos a seus próprios meios. O melhor que se pode fazer é enfrentar corajosamente o absurdo da vida e agir em conformidade.

Abe, quando entrevistado por Hardin (1974), comenta que quando leu Camus não gostou, e só mais tarde entendeu o porquê de seu sofrimento. Já sobre Sartre o autor afirmou não gostar. Para ele, todo autor deveria ter ao menos um pouco de humor, porque sem humor

²⁰ France é bibliotecário e professor de história e estudos interdisciplinares na University Liggett School. Ele também leciona redação básica no Macomb Community College, próximo a Detroit, Michigan. Em seu ensaio do volume 14 de *Drama for Students*, discutiu elementos do existencialismo e do Teatro do Absurdo na peça de Abe.

se torna impossível suportar a realidade. Afirma ainda que o motivo de Abe estar tão atraído pelo existencialismo era simplesmente porque se convenceu de que “a existência precede a essência”. No caso do militarismo segundo Abe, “a essência precedia a existência”, e para ele, talvez a ideia de pátria pertencia à categoria da essência.

Portanto, pode se dizer que as obras de Abe são envoltas em uma eterna busca pela identidade, do sujeito pós-guerra, do indivíduo alienado em uma sociedade capitalista. Diferente de muitos autores japoneses, não se identifica em Abe uma escrita ligada à tradição japonesa, possivelmente pela sua infância fora do Japão, na Manchúria. Seu estilo carrega as marcas de sua formação médica, uma prosa científicista, mas também muito influenciada por autores estrangeiros. Para Abe a literatura era a inquietação em relação à existência humana, sobreposta ao desejo de novas relações humanas. Ou seja, existe um desconforto quanto à importância de se procurar novos relacionamentos ou de valer a pena procurar os relacionamentos humanos, eles podem simplesmente desaparecer completamente, como todos aqueles que ele perdeu.

3 FRAGMENTAÇÕES

Desde que os seus rostos se voltaram para fora, os homens se tornaram incapazes de ver a si mesmos; essa é a nossa grande enfermidade. Sem a possibilidade de nos vermos, nós nos imaginamos. E cada um, ao sonhar consigo mesmo e diante dos outros, fica sozinho atrás de um rosto.

René Daumal

No capítulo dois a pesquisa voltou-se para os elementos que de certa forma constroem o que é chamado neste trabalho de “discurso do monstro” e cada qual representa um fator que abala o psicológico da personagem. Será a partir destes tópicos que se discutirá como esses elementos se alinham e compõem os manuscritos que serão analisados no capítulo três. Esse capítulo está dividido em quatro seções: “O rosto”, “O devir”, “A máscara” e “O duplo”.

3.1 O ROSTO

O rosto é um dos elementos-chave do romance em estudo. É a partir da desfiguração deste que a personagem entra em conflito nos seus relacionamentos e simultaneamente com sua identidade. O que se pretende mostrar nesta seção são as diferentes maneiras, apresentadas por três autores, de como o rosto pode ser entendido, para posteriormente ser traçada uma linha de análise que levará à compreensão do rosto nos manuscritos.

De início será discutido, a partir dos estudos de Courtine e Harouche (2016 [1988]), o rosto em dois âmbitos: civilidade/linguagem e civilidade/fisiognomonía. Para estes autores a formação das mentalidades e a constituição do sujeito moderno é resultado de fontes religiosas e retóricas que se desenvolveram do século XVI ao XVIII.

O rosto foi objeto incessante de estudo no século XVI, de acordo com as pesquisas de Courtine e Harouche (2016 [1988]). Charles Le Brun (1619-1690), pintor do século e retratista do rei Luis XIV, em seus esboços representava rostos com variadas expressões de modo a caracterizar e agregar os traços em redes de sinais, em sistema de identidades e de diferenças. Todavia, havia relações infinitas entre traços físicos e significados psíquicos, o que levou pesquisadores a perceberem que eles não se relacionavam por uma analogia, mas por causalidade e, a partir disso, entenderam que os rostos exprimiam. Para Courtine e

Harouche (2016, p. 89) “o homem continua expressivo, mesmo no silêncio. Pois, quando se cala é o seu corpo que fala”. No final do século XVII a generalização ao rigor das leis fisiognômicas foi vista com ceticismo, diante disto, moralistas começaram a julgar tais estudos como incertos. Assim, perceberam que o indivíduo não se reduz à figura de um rosto. Mais tarde, Buffon e outros pesquisadores vão recusar a analogia das formas da alma com a fisiognomonia, naturalistas vão entender que o sujeito deixa de ser apenas reflexo da alma e o indivíduo deixa de ser prisioneiro de sua conformação natural. Buffon diz:

A forma do nariz, da boca e dos outros traços não faz à forma da alma, ao natural da pessoa mais do que a extensão ou espessura dos membros faz ao pensamento. Um homem seria menos sábio por ter olhos pequenos e boca grande? (BUFFON, 1836, APUD COURTINE E HAROUCHE, 2016, p. 102)

No século XVIII a fisiognomonia renasce com Lavater (1741-1801) tanto quanto em teoria como em prática. Neste período os estudiosos voltam-se à observação do rosto orgânico e à exaltação do rosto expressivo. Por fim, não se comprova uma linguagem unificada do organismo humano, consagrando assim a divisão entre o orgânico e a expressão. Na segunda metade deste mesmo século o gesto facial se desenvolve, quando Lavater distingue fisiognomonia de patognomonia. A primeira revela o caráter em repouso, a segunda detecta o caráter em movimento, e o que se tem é um elo entre as emoções do homem moral e as expressões do homem físico. É impossível o domínio absoluto do rosto. Segundo Courtine e Harouche (2016 [1988]) há no orgânico algo que escapa ao império da vontade, cada instante tem sua fisionomia e sua expressão. A expressão é, então, o próprio indivíduo. Ainda nesse século o sujeito é marcado pela forma de auto-observação.

A civilidade e a linguagem formam o indivíduo, estes necessitaram adotar maneiras para viver em sociedade. “A civilidade manifesta-se nas maneiras, mas também na conversação” (COURTINE; HAROUCHE, 2016, p. 24). Assim, conforme os estudiosos citados, “a linguagem torna-se constitutiva da identidade de cada homem e da ligação dos homens entre si”. Os autores mostram nesta pesquisa que são as artes da linguagem que tecem as relações sociais. Fato que engloba toda uma necessidade de: saber falar, mas também de calar; de saber conversar, mas também de escrever, moderando palavras e contendo expressões; de saber apresentar-se em sociedade, de saber simular e dissimular. Sendo assim, a civilidade e a linguagem são uma manobra; e, a partir dessa noção, vê-se a linguagem não só como palavras, mas também como expressão no rosto.

Haruki Murakami, autor japonês conhecido mundialmente por suas narrativas de caráter onírico e por seus mundos paralelos, trabalha essa linguagem do rosto perfeitamente em vários de seus contos. No conto *O segundo assalto à padaria* (1985) marido e mulher recém-casados e com fome são envoltos num clima de questionamentos a respeito um do outro, até que então o marido revela ter feito um certo assalto frustrado a uma padaria. No que lhe concerne a esposa decide então que ambos irão naquela noite assaltar uma padaria. É através da unidade “rosto” que se percebem as situações estranhas, surreais e, ao mesmo tempo, cômicas no conto. O rosto surge recorrente nos diálogos: “— Não estou entendendo — disse a minha esposa, observando com atenção o meu rosto. O seu olhar era como o de alguém que procura uma estrela pálida no céu do amanhecer.” A expressão facial que compõe a cena é indispensável para a compreensão da tensão existente. Depois: “— Faz apenas uns quinze dias que estamos morando juntos, mas sempre senti que havia algum tipo de feitiço — ela disse. Fitando meu rosto, entrelaçou os dedos das mãos sobre a mesa.” (MURAKAMI, 1985, p. 29). Observa-se que a expressão do rosto é o elemento que descreve o ambiente. O rosto é assim visto no cotidiano normal das pessoas, quando pedem que olhem para elas quando estão falando, quando escondem o rosto ao sentirem vergonha: o rosto é linguagem.

Foi a partir do século XVI que se desenvolveu uma nova racionalidade, que privilegiava a expressão do sujeito através da linguagem. Os laços sociais foram reforçados, fazendo surgir uma nova individualidade psicológica. Courtine e Harouche (2016 [1988]) considerando que a representação clássica do sujeito é um ideal ético e estético verificaram que a linguagem seria a origem de todas as coisas e a reconfiguração da identidade coletiva e individual mostrava que a linguagem permitia a apropriação pelo sujeito de sua própria natureza. Os autores denominaram essa linguagem expressiva de “paradigma da expressão”, porque se fazia necessário balanceá-la e adequá-la àquilo que se quer e se pode exprimir.

O paradigma da expressão designa, pois, esse processo pelo qual a linguagem vai pouco a pouco se tornar a medida de todas as coisas, dar sentido às condutas, penetrar profundamente a interioridade subjetiva e fazer do corpo o lugar expressivo de uma voz interior. (COURTINE; HAROUCHE, 2016, p. 32)

Logo, através destes estudos poder-se-ia afirmar que, quando o sujeito perde seu rosto, ele perde parte da sua linguagem, perde sua expressividade e principalmente sua sociabilidade, o que leva ao desmoronamento de sua civilidade; desta feita, os manuscritos e a máscara na narrativa ajudam a recompor a linguagem, uma reconstrução indireta do rosto, uma tentativa de retomar sua civilidade. O controle das aparências é manifestado através da sensibilidade à

expressão, uma vigilância da dissimulação a que todos são suscetíveis. Courtine e Harouche (2016, p. 33) vão ainda mais longe quando dizem que “espera-se que o homem interior se conforme ao comportamento do homem exterior, o que A. de Courtin, por exemplo, designará pelo termo ‘contenção’”. Ou seja, a expressividade codifica as condutas e exige o controle e domínio individual das emoções, conduzindo a uma reflexão íntima e tendo de coincidir o civil e o exprimível.

A denúncia da hipocrisia das aparências e da mentira das máscaras pôde, desde Rousseau, fazer com que se esquecesse isso: a consciência da opacidade das aparências foi condição essencial para o aparecimento da categoria pessoa (*persona*) antes de acompanhar o surgimento progressivo do indivíduo. (COURTINE; HAROUCHE, 2016, p. 33)

Não se quer dizer aqui que a expressividade seja uma total submissão a comportamentos conformistas, mas que de forma paradoxal contribuiu para o desenvolvimento da doutrina moral. Por isso, o estudo do rosto vai muito além da aparência. Atrás dessa configuração física há um espaço pessoal de pudor, silêncio e segredo, que foram recobertos pelo surgimento da necessidade da construção de uma *persona*. Embora não haja essa consciência constante de que se age por uma representação, quando surge a oportunidade de reflexão percebe-se tanto o paradigma da expressão quanto o da contenção.

Outro imperativo aparece com a civilidade: a fisiognomonia. Esta pode ser definida como a arte de conhecer o caráter do indivíduo a partir de suas feições, ou seja, “a observação das capacidades exteriores do corpo”. (ELIAS, 1939, apud COURTINE; HAROUCHE, 2016, p. 25). De acordo com estes autores, a civilidade e a fisiognomonia possuem uma base comum: ambas representam a conduta e os costumes dos sujeitos que são uma correspondência entre indivíduo “exterior” visível e indivíduo “interior” oculto. No frontispício da segunda edição da *Arte de conhecer os homens* (1660), de Marin Cureau de la Chambre, estes pesquisadores verificaram que se operava enquanto antropologia física, uma divisão dos rostos. Nessa obra, classificavam-se rostos por suas representações anatômicas, separavam-se os sujeitos de forma bárbara, servindo assim de guia para se escolher como se relacionar socialmente, tanto pelo lado da própria expressão (como trabalhar a expressão para convencer alguém), quanto pelo aspecto anatômico do outro (selecionar por traços faciais com quem se relacionar). Percebeu-se desse modo que fisiognomonia somada à civilidade resultaria na observação do rosto como sendo um instrumento para governar os outros. Sendo assim o rosto é a peça-chave da formação do indivíduo, pois sem ele não seria possível a civilidade.

Do século XVI ao XVII, livros sobre fisiognomonia eram um sucesso. De acordo com Courtine e Harouche (2016 [1988]), obras como o *Compêndio e breve ensinamento da fisiognomonia* (1504), de B. Coclès, eram reeditadas diversas vezes, o que mostra o corpo como objeto de observação. A fisiognomonia antiga faz uma relação entre a alma e o corpo, segundo a qual o indivíduo possui duas faces e a fisiognomonia desvendava a segunda fazendo uso dos traços físicos. Para estes estudos o corpo exprime a alma. “O corpo é ao mesmo tempo objeto percebido e discurso feito, indicador e palavra da alma” (COURTINE; HAROUCHE, 2016, p. 38). Mais tarde a fisiognomonia volta-se para expressão humana. Precisava adivinhar o sujeito por trás do seu rosto. Então se desenvolve uma inquietude face à dissimulação que já se formulara nas antigas fisiognomonias. O homem comum é um fisionomista sem sabê-lo. Viver em sociedade implica em decifrar a fisionomia.

Nestes estudos antigos, nestas divisões de rostos, classificava-se o sujeito pelos seus traços físicos, pelo formato do seu rosto, boca, nariz, entre outros. Esse raciocínio é citado na obra de Abe (2015 [1964]) quando o protagonista, na tentativa de escolher seu novo formato de rosto, faz referência ao livro do médico Henri Blanc. Fica claro que esse modo de classificação perdeu sua comprovação, mas percebe-se nos sujeitos resquícios desse comportamento classificatório, visto que em diversas áreas ainda se observa o formato do rosto para se definir algum elemento que combine ou ajude a modificá-lo, como nos profissionais de maquiagem, de acessórios etc. Além disso, diversas literaturas usam desse artifício para identificar suas personagens; com os traços do rosto marcando sua ingenuidade, beleza, robustez, ignorância, fealdade e má índole. Embora menos notório na contemporaneidade, fisiognomonias ainda são relativamente utilizadas, mesmo que de forma sutil, num pré-julgamento ao se olhar um indivíduo qualquer.

Como exemplo tem-se a obra *As irmãs Makioka*, de Jun'inchirô Tanizaki (2007 [1943]), que se utiliza do rosto para descrever as personagens como uma das formas de caracterizar e diferenciar a beleza das irmãs: “Já Sachiko seria considerada um meio-termo entre as duas irmãs. Taeko tinha nariz e olhos bem definidos num *rosto* arredondado e físico robusto com ele condizente, enquanto Yukiko, ao contrário, possuía *rosto* fino e corpo esguio.” (TANIZAKI, 2007, p. 47, grifo nosso).

Pode-se dizer que o sujeito é uma união binária: ele é, segundo Courtine e Harouche (2016 [1988]), ao mesmo tempo, invisível e visível, sujeito interior e sujeito exterior, e entre essas duas partes há um elo: o rosto. Perdê-lo significa que essa conexão foi desligada o que duplicaria o sujeito. Observar o indivíduo exterior é, com efeito, para adivinhar o indivíduo interior, o indivíduo psicológico. Pelo rosto lê-se uma combinação e que não se sabe ser uma

contenção, uma simulação ou dissimulação, sendo o rosto resultado do diálogo entre seu interior e seu exterior, ou seja, nas relações sociais e consigo mesmo.

Até aqui apresentou-se o rosto como representante de uma combinação interna e externa. Mecanismo para a civilidade, o rosto também pode ser visto como identificador. De acordo com os estudos de Le Breton (2019 [1992]), na tradição religiosa é impossível ver o rosto de Deus, pois uma luz radiante emana dele. Nenhum escrito o fez, justamente porque atribuir um rosto a Deus equivale a suprimir a sua divindade, torná-lo comum ao compartilhar os contornos de um rosto com os seres humanos. O rosto é única forma de identificar uma pessoa de forma física e visual, e ao que tudo indica só identifica entre os seres humanos, nenhum outro animal. “O corpo é, de alguma forma, um *interruptor*, permitindo a afirmação da diferença individual coroada pelo rosto.” (LE BRETON, 2019, p. 30).

Os estudos sobre o rosto desde o século XVI mostram que a trajetória para o individualismo tem o rosto como elemento-chave. A singularidade do rosto lembra o sujeito que ele representa mesmo em detrimento do coletivo. Essa distinção torna o rosto de um valor impreciso. Em nenhuma outra configuração possível o sujeito é singular de forma clara e única. É por esse prisma que se deve olhar o valor do rosto.

Para que o indivíduo adquira sentido do ponto de vista social e cultural, tem necessidade de um lugar para marcar com força suficiente o fato de ser alguém distinto, um lugar do ser suficientemente variável em suas desinências para significar, sem ambiguidade, a diferença de um indivíduo em relação a outro. Tem necessidade do corpo como marca do limite de si mesmo com o mundo exterior e com os outros, o corpo como reduto, como fronteira da identidade. Tem necessidade do rosto como território do corpo no qual se inscreve a distinção individual. O rosto de imediato é sentido. Nenhum espaço do corpo é mais apropriado para marcar a singularidade do indivíduo e assinalá-la do ponto de vista social. (LE BRETON, 2019, p. 59)

O rosto é o lugar da expressividade e também da diferença. O rosto traduz a unicidade do ser humano. Segundo Le Breton (2019 [1992]), quanto mais importância é deliberada à individualidade por uma sociedade, maior será o valor dado ao rosto. O rosto é paradoxal, ser um rosto desconhecido é ter certa liberdade e ser um rosto conhecido significa ter o reconhecimento dos outros. O rosto ao mesmo tempo que é máscara é revelador. Não é recente que muitas tradições associam o rosto à revelação da alma, como já mencionado. O rosto aparece como verdade e também como mentira. O rosto é seu mistério, seu escudo, sem ele o sujeito perde sua proteção. Le Breton (2012, p. 70) escreve que de todas as partes do corpo humano:

O rosto é aquele onde se condensam os valores mais elevados. Nele cristalizam-se os sentimentos de identidade, estabelece-se o reconhecimento do outro, fixam-se qualidades de sedução, identifica-se o sexo, etc. A alteração do rosto, que expõe a marca de uma lesão, é vivida como um drama aos olhos dos outros, não raro como um sinal de privação de identidade. Um machucado, mesmo que grave, no braço, na perna ou na barriga não enfeia; não modifica o sentimento de identidade. O rosto é, ao mesmo título que o sexo, o lugar mais valorizado, o mais solidário do Eu. O comprometimento pessoal é tão maior quando um ou outro é atingido. Numerosas são as tradições nas quais o rosto é associado a uma revelação da alma. O corpo encontraria aí o caminho de sua espiritualidade, suas cartas de nobreza. O valor ao mesmo tempo social e individual que distingue o rosto do resto do corpo, sua eminência na apreensão da identidade é sustentada pelo sentimento que o ser inteiro aí se encontra. A infinitésima diferença do rosto é, para o indivíduo, o objeto de uma incansável interrogação: espelho, retratos, fotografias, etc.

O rosto é ainda associado à cabeça num sentido não só de membro do corpo, mas também superioridade. A expressão “o cabeça” é usada para indicar aquele que chefia. Decapitar era uma prática comum em guerras passadas e apresentar a cabeça do líder era como troféu. Decapitar segundo algumas tradições significava além da morte física a morte da alma, da existência. Impedia-se que tal indivíduo viesse a ressuscitar ou usufruir de um repouso em sua vida póstuma. De acordo com Le Breton (2019 [1992]), os celtas, durante muito tempo, aterrorizaram os outros povos mediante o costume de decapitar, mumificar e apropriar-se das forças de seus inimigos através dessas cabeças. Ainda, nessa concepção supõe-se que a cabeça seja uma síntese da pessoa; a decapitação é um ato de horror, pois desassocia o rosto do corpo. O autor explica:

A decapitação é, no entanto, um gesto pouco sutil: arrancar o rosto e, ao mesmo tempo, a cabeça, revela um ato típico de carniceiro. E a suprema vitória do rosto que não se pode suprimir completamente. A imaginação fértil do indivíduo, em matéria de suplícios, nunca conseguiu inventar a máquina de eliminar o rosto: aquela que, à semelhança de alguém que tira uma peça de roupa, retirasse o rosto do condenado e o deixasse simbolicamente morto (exceto na desfiguração). Suprimir o rosto ou separar a cabeça do tronco são maneiras implacáveis de eliminar a pessoa, de privar os sobreviventes da memória que guardavam do defunto. (LE BRETON, 2019, p. 314)

Essa significância do membro superior pode ser vista na obra de Jun'ichirô Tanizaki, *A vida secreta do senhor de Musashi* (2009 [1931]). Nessa narrativa decapitava-se o inimigo e as cabeças mais graduadas eram trabalhadas para posteriormente serem apresentadas ao comandante:

Sussurrando, ela explicou que quase todas as noites cinco ou seis mulheres eram selecionadas para preparar a cabeça dos inimigos, cortadas durante a batalha. O trabalho delas era conferir a lista com as cabeças correspondentes, etiquetá-las e lavá-las para tirar as manchas de sangue. As cabeças dos soldados comuns não vinham ao caso, mas as dos guerreiros graduados eram cuidadosamente limpas e

apresentadas para a inspeção do comandante. Cabia às mulheres refazer o penteado, retocar a tintura dos dentes e, algumas vezes, até mesmo aplicar uma leve camada de maquiagem para deixar as cabeças mais apresentáveis. Em suma, faziam tudo para ressuscitar a expressão e a cor de uma cabeça viva. (TANIZAKI, 2015, p. 26)

De forma complementar, mas também contrária ao que Le Breton (2019 [1992]) afirma, de que o rosto ganha valor com a individualidade, Deleuze e Guattari (1996 [1980]) em seus textos colocam que o rosto não é primeiramente individual, ele se define pelo seu lugar de fala. Estes autores citam dois elementos que compõem o que eles chamam de rostidade: muro branco e buraco negro, e neles se encontram dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. O rosto como sistema *muro branco-buraco negro*, e qual significado disso? Deleuze e Guattari (1996 [1980]) afirmam que o rosto não é isolado àquele que fala, que pensa e sente. Sendo assim, o ouvinte se guia pelo rosto de quem fala. Esse locutor não representa um geral, mas sim traços significantes, traços de rostidade específicos. Ou seja, representam um grupo dos mais variáveis, sejam eles: de gênero, de raça, de faixa etária, de profissão, de ideologias, entre outros. Isso delimita um campo no qual se neutralizam as expressões. Também da mesma forma, a subjetividade, consciência ou paixão, seriam vazias se os rostos não encontrassem ressonância. Para estes autores o rosto é redundância da significância e ressonância. Assim, mostram que o rosto é uma construção formada pela representação do seu significante e da sua subjetivação.

O rosto constrói o muro do qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. O rosto escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 29)

Deleuze e Guattari (1996 [1980]) revelam que o rosto não constitui o muro do significante nem o buraco da subjetividade, mas que ele esboça sobre o muro branco e começa a aparecer vagamente no buraco negro. O que eles querem dizer é que o rosto reflete àquilo que o sujeito estiver inserido e de certa forma representar e ressoar, uma forma aglutinante de subjetivação e significação. Por isso o chamam de *máquina abstrata de rostidade*. Os rostos nascem dessas combinações entre muros e buracos, significantes e subjetivações. O rosto seria uma forma que surge a partir daquilo que emana da sua significância e subjetivação.

Talvez por isso, só os seres humanos sejam identificáveis por um rosto, porque conforme Deleuze e Guattari (1996, p. 31) o ser humano possui essa *máquina abstrata de rostidade*, o sujeito se rostifica e rostifica o outro. Há uma produção de rosto e rostificação, e

essa é a chave para entender o que ocorre com um indivíduo que perde seu rosto. Ele perde todo seu constructo de significância, subjetivação, ele é desrostificado e “rerrostificado”. Vê-se assim que enquanto para Le Breton (2019 [1992]) a singularidade do rosto lembra o sujeito que ele representa ele próprio em detrimento ao coletivo, para Deleuze e Guattari (1996 [1980]) o rosto é lugar onde se materializa a ressonância de sua significância e subjetivação, ou seja, de uma relação coletiva e subjetiva.

Diferentes narrativas mostram esse muro branco de significantes. No conto *O tatuador* (1966 [1910]), de Jun'inchirô Tanizaki, o narrador rostifica o outro através do sistema *muro branco-buraco negro*. O conto traz a história de Seikichi, antes um artista de Ukiyô-e, depois rebaixado a tatuador, porém, só tatuava se o candidato tivesse a pele e a constituição física aceita “apreciada” por ele. Ele tinha o prazer em ver suas “vítimas” sofrendo de dor. Seikichi tinha um desejo: tatuar a própria alma na pele de uma mulher esplendorosa. Essa mulher o tatuador vai encontrar em uma jovem que ele escolherá por suas feições. “Ela parecia ter dezesseis ou dezessete anos, mas seu rosto, estranhamente, passava a impressão de uma mulher madura que, tendo vivido por muitos anos nos quarteirões do prazer, divertira-se e aproveitara-se das almas de dezenas de homens.” (TANIZAKI, 1966, p. 3). O significante é mulher, jovem, bonita. A subjetivação vai ser percebida no decorrer do conto, suas fragilidades e mais tarde confiança. As ressonâncias surgem na própria história, a fala da jovem inocente ecoa, assim como depois da mulher poderosa. O rostificar e “rerrostificar” decorre da sua metamorfose de um estado “mulher frágil” para um estado “mulher forte”; da mulher gueixa, submissa para mulher poderosa, cruel, remetida a uma aranha tatuada. É através do rosto, das feições, das expressões que se caracterizam toda essa transformação. É pela dor suportada no processo da tatuagem vista através desse rosto que se “rerrostifica” essa mulher. O rosto transparece tanto o locutor quanto o interlocutor. O sistema *muro branco-buraco negro* materializa-se pelas relações.

O rosto também é visto como lugar de sedução. Para Le Breton (2019 [1992]) o rosto é uma potência de atração. Em várias literaturas pode-se ver a beleza do rosto nessa função. Em *A casa das belas adormecidas* (2004 [1961]), Yasunari Kawabata expressa essa atração pelos belos rostos das enigmáticas jovens com as quais a personagem Eguchi passava a noite. “Apesar disso, talvez porque a garota estivesse adormecida e não se desse conta de nada, a beleza do rosto e das formas que ele via ali não fora atingida nem desgastada.” (KAWABATA, 2004, p. 21). Também em narrativas de amor, os amantes costumam se perder na contemplação de seus rostos deixando palavras e lábios suspensos no ar. O rosto costuma aparecer como lugar de prazer, mistério e tentação.

A fealdade ou a beleza de um rosto são atributos que não escapam ao julgamento de uma época ou de um grupo social; as características são variáveis de acordo com certos coletivos e datadas no gosto de uma comunidade segundo Le Breton (2019 [1992]). O rosto será o principal elemento identificador desses parâmetros. Essas avaliações são subjetivas, mas caem num coletivo que reverbera num padrão disseminador. Dos rostos dos recém-nascidos aos rostos mais idosos, todos são julgados pela sua beleza e conservação. O medo desse julgamento e a associação a estereótipos revelam o poder do rosto.

No conto *Yabu no naka* (“No matagal”) (1922), Ryunosuke Akutagawa usa de um rosto sedutor como elemento atrativo para a desgraça de três personagens. A jovem de 19 anos, casada, tem seu belo rosto oculto por um véu. Ao ser vista de relance por um famigerado salteador, deixa-o seduzido de forma violenta.

Tem um rosto moreno, pequeno e ovalado, com uma pinta abaixo do olho esquerdo. [...] Uma brisa levantava a ponta do véu sobre o rosto da mulher e assim pude vê-lo de relance. Um relance apenas, pois o véu voltou a escondê-lo. Quem sabe, por isso, pensei ter visto a própria imagem da deusa Bosatsu. Fui então tomado de desejo de arrebatá-la, mesmo que para isso tivesse de matar aquele homem. (AKUTAGAWA, 2010, p. 292)

Para o salteador seu rosto com olhar ardente era irresistível a ponto de fazer qualquer coisa para tê-la, nem que para isso fosse preciso matar seu marido. “Mas é porque não vistes o rosto da mulher, particularmente o seu olhar ardente”. (AKUTAGAWA, 2010, p. 295) A beleza sedutora é tema recorrente nas literaturas, o rosto passa a desempenhar papéis significativos, sejam eles na sedução ou por falta dela. Tais personagens servem sempre de exemplo para julgamentos de uma moralidade associada à sua beleza ou fealdade.

Rostos também são perturbadores porque expõem o indivíduo. O rosto é sempre síntese daquilo que se é, representa e quer representar, é o primeiro a ser focado quando se dirige ao outro, é onde se crava os maiores insultos. Na obra de Haruki Murakami, *Sono* (2015), pode-se perceber o rosto como esse elemento perturbador:

— Será que o fato de você ser bonito é o que está atraindo tantos clientes? — eu comentava em tom de brincadeira. Na verdade, ele não é bonito. Digamos que ele tenha um rosto esquisito. Ainda hoje, às vezes eu me pergunto, por que será que me casei com um homem de rosto tão esquisito se, naquela época, tive namorados tão mais bonitos do que ele? Não consigo descrever em palavras o que há de estranho em seu rosto. Ele não é bonito, mas também não é feio. Tampouco há em suas feições algo que possa ser classificado como “marcante”. Para ser sincera, não há outra maneira de descrevê-lo a não ser como sendo “esquisito”. Em outras palavras, o jeito mais próximo de qualificá-lo é dizer que ele é “inqualificável”. E não apenas isso. A questão fundamental é que há alguma coisa naquele rosto que o torna indescritível. Se eu conseguisse identificar essa coisa, acho que entenderia o porquê

de ele ser “esquisito”. Mas eu não consigo identificá-la. Certa vez, por algum motivo, tentei desenhar seu rosto. Não consegui. Ao pegar o lápis e ficar diante do papel em branco, não conseguia me lembrar de como ele era. Isso me deixou um pouco abalada. Apesar de vivermos juntos há tanto tempo, eu não conseguia me lembrar de seu rosto. É claro que eu o reconheceria assim que o visse. A imagem dele também me vinha à mente. Mas, ao tentar desenhá-la, ela me fugia da memória. Senti-me confusa, como se tivesse batido a cabeça em uma parede invisível. A única coisa que conseguia me lembrar era de que seu rosto era esquisito. (MURAKAMI, 2015, p. 46)

O rosto nesse conto tem enorme significância. O rosto representa os pesadelos e descobertas da personagem. O marido é reduzido a um rosto denominado esquisito. Sua raiva ao olhar o rosto do filho é reação à semelhança de rostos entre pai e filho. Da mesma forma ela olha o reflexo do seu rosto no espelho várias vezes, ora afirmando sua feiura, ora se contemplando. Nestas horas a personagem percebe que, através do olhar o próprio rosto, consegue enxergar seu presente vazio. Termina cobrindo seu rosto com as duas mãos, estando presa num automóvel chacoalhado por dois rostos não identificáveis. Tudo leva a crer que os rostos, em sono, do marido e do filho, observados por ela durante sua insônia, contribuíram para o seu despertar. O sono nada mais é que o rosto adormecido pelos rostos criados em sua mente. Os rostos não só nessa personagem, mas em todos outros seres são sonos, pois é no rosto que se adormecem as verdades, o rosto não é reflexo e sim esconderijo da alma.

A feição humana é símbolo daquilo que o sujeito não consegue decifrar em sua totalidade; dessa forma, tudo aquilo que é abstrato pode, com um pouco de esforço, sugerir um rosto. Para Le Breton (2019 [1992]) o sujeito sofre de uma subordinação ao rosto. Ronaldo Entler, jornalista, crítico de fotografia e doutor em artes, afirma que se precisa muito pouco para ver um rosto. “Rapidamente, dois pontos num espaço vazio tornam-se olhos. Quantas vezes, rabiscando à toa num pedaço de papel, essa forma nos apareceu quase que por conta própria?” (ENTLER, 2016). É a partir desta ideia de rosto ubíquo, que se pode entender a necessidade do rostificar e mascarar. Os estudos de Jung (2008 [1964]) mostram que o sujeito começou a exprimir essas feições muito cedo.

O homem começou muito cedo a tentar exprimir aquilo que sentia ser a alma ou o espírito de uma rocha, trabalhando-a de forma distinta. Em muitos casos, a forma era uma aproximação mais ou menos definida da figura humana – por exemplo, os antigos menires que esboçam toscamente as linhas de um rosto, as hermas nascidas dos marcos divisórios das antiga Grécia ou os vários ídolos primitivos com feições humanas. A animização da pedra é explicada como a projeção de um conteúdo mais ou menos preciso do inconsciente sobre ela. (JUNG, 2008, p. 314)

Retomando, o rosto foi visto por Courtine e Haroche (2016 [1988]) em dois âmbitos: civilidade e linguagem / civilidade e fisiognomonia. Estes autores apresentaram o rosto como

elemento principal da linguagem, sendo esta linguagem constitutiva da identidade de cada sujeito e da ligação entre os indivíduos, ou seja, a linguagem tece as relações sociais. Logo, o rosto está nessa esfera importantíssima da linguagem: ele está atrelado a todas as manifestações do sujeito, é intrínseco à comunicação. Isto faz com que o rosto se configure como principal local de expressão, lembrando que a expressão foi estudada no âmbito da fisiognomonia, e esta ligada a questão da sociabilidade e civilidade. Assim, os autores apresentaram que o rosto é um elo entre o exterior e o interior do sujeito; uma vez quebrado, este elo levaria a uma duplicação do sujeito. Nesta seção ainda três outros autores foram vistos: Le Breton e Deleuze-Guattari. O antropólogo Le Breton (2019 [1992]) afirma que o rosto traduz uma unicidade do sujeito, e que, ao mesmo tempo, o rosto é paradoxal, pois ele revela e mascara. Para Le Breton (2019 [1992]), o rosto ganha valor com a individualidade: quanto mais individual se torna a sociedade, maior valor é dado ao rosto. Já Deleuze e Guattari (1996 [1980]) apresentaram um rosto representante, aquele que não é em primeiro lugar individual, mas que representa um grupo (as rostidades). Por exemplo, antes de a personagem ser ele na sua esfera pessoal, ele era visto como um rosto humano, rosto masculino, rosto profissional da área da química, entre outros. Além disso, os autores também mostraram o rosto como resultado de uma máquina abstrata de rostidade (um constructo social). O rosto seria uma forma que surge a partir daquilo que emana da sua significância e subjetivação. Por isso, para eles, só os seres humanos talvez sejam identificáveis por um rosto, o sujeito se rostifica e rostifica o outro, provocando algumas perturbações.

Finalizando, esse breve estudo sobre o rosto apontou-o como linguagem, identificador, valor, sedução, perturbação e rostificações. O que se percebe é um rosto múltiplo e transformador, manifesta-se nele a representação da relação entre interioridade e aparência. É no rosto que se percebe a paixão, a doença, a alegria entre tantas outras emoções ou sintomas, mas no rosto também se dissimula. Não há dúvida da importância e funcionalidade dessa parte do corpo, mas o que se constata é que quanto mais o sujeito volta-se para si, mais ele perde seu rosto. O rosto é sempre tido como vaidade, sua beleza é ditada e só será visto de outra forma, quando for entendido na totalidade. Quanto mais o sujeito se voltar para aparência seja dele ou do outro, mais ele estará desaparecendo. A submissão ao rosto leva os indivíduos a essa máquina de rostidades, e a falta deste leva à falta do todo.

3.2 O DEVIR

Nesta seção busca-se discorrer, brevemente, sobre um dos conceitos que serão utilizados nessa análise, o devir. Obviamente, sem pretender substituir os textos originais, espera-se, na verdade, que esta breve apresentação suscite o desejo de conhecê-los.

Devir, do latim *devenire*, DE- “fora”, VENIRE- “vir, chegar”, é um conceito filosófico que tem como significado “chegar a ser”, “tornar-se”, “vir a ser”, “ser o que não era antes”. O conceito de “vir a ser” surge pelo filósofo Heráclito de Éfeso (cerca de 540-470 a.C), para quem tudo está em um fluxo perpétuo, nada permanece idêntico a si mesmo, tudo se transforma no seu oposto, tudo é movimento, nada se mantém estático. Segundo Heráclito, tudo que existe vem de um oposto seu, as coisas só existem porque há um oposto. O filósofo define então que a mudança é a única constância da existência, tudo flui, tudo se move. Portanto, o sentido de devir de acordo com Heráclito era de que as coisas estavam em constante movimento. Um contínuo vir a ser.

A relação entre ser e devir gerou um impasse entre os pensadores pré-socráticos. Causou um conflito entre o eleatismo e o heraclitismo. A primeira concepção eleática foi iniciada por Parmênides (cerca de 530-460 a.C), que rejeitava o fluxo, ou seja, as transformações. Pelo ponto de vista de Parmênides o vir a ser não era coerente com a racionalidade do ser uno, imutável. Platão (428/427-348/347 a.C) avaliou que ambas tinham aspectos suficientes e insuficientes, fato que o levou a reformular a questão. Platão partiu de uma ideia de mudança para dizer que as realidades que nos cercam movimentam em alterações, mas estas são ilusórias, não seriam verdadeiras, o devir seria um movimento que ilude, que afasta o sujeito da verdade. Por isso, para Platão, apenas a razão poderia permitir que se atravessasse o devir para ir até o ser, a existência verdadeira das coisas que, para ele, então seria imutável. Platão questionava que a filosofia de Heráclito não superava o plano das sensações. Sendo assim, inviabilizava o conhecimento das essências dos seres que são sempre iguais a si mesmos.

Já Aristóteles colocou o devir na existência das coisas, na materialidade. Para ele, o devir ultrapassa da potência para o ato. O devir faz com que as coisas se movimentem para a perfeição à qual elas estão destinadas. De acordo com este filósofo, a realidade é o que é, porém, nela existe a possibilidade do vir a ser. Até aqui falou-se sobre o devir no mundo antigo (700 a.C-250 a.C), mais tarde o devir ganhou nova discussão ao ser retomado por Hegel.

G. W. F. Hegel (1770-1831), filósofo alemão, também usou o conceito para interpretar a realidade. Hegel define o ser como histórico, e para ele, tanto o ser como a realidade eram dinâmicos, um constante devir (HEGEL, 1995). A realidade para Hegel é o desenvolvimento da verdade que aparece a partir do desenvolvimento do próprio espírito absoluto²¹. Assim o devir movimentaria a história a partir das sínteses, que se realizariam ou desenvolveriam a partir do choque de duas outras realidades opostas conhecidas como tese e antítese. Do choque entre estas duas oposições surge a síntese, e essa síntese cada vez mais atualizada vai sendo revelada a partir de um devir. Ou seja, o devir surge da dialética²². O devir seria como uma força propulsora, que empurra a história para que esta revele o aparecimento da verdade na realidade. Portanto, o devir em Hegel caracteriza-se como um constante transitar dialético – tese, antítese, síntese –, que geram uma atualização incessante, e dessa forma a história se constrói. Por isso o ser, para ele, é histórico.

É uma grande convicção que se adquiriu, quando se reconheceu que o ser e o nada são abstrações sem verdade, que o primeiro elemento verdadeiro é o devir. O entendimento separa a ambos como verdadeiros e de valor; a razão pelo contrário, reconhece um no outro, que num está contido seu outro –e assim, o todo, o absoluto devem ser determinados como devir. (HEGEL, 1999, p. 103)

Muitos anos depois, outro filósofo também discorreu sobre o conceito. Para Friedrich Nietzsche (1844-1900), diferentemente de Hegel, o devir não é essa força organizadora, reveladora de verdade, muito pelo contrário. Nietzsche afirma que o devir é o impulso de vontade que se desenvolve a partir somente dos desejos das potências de todas as coisas existentes. Essas forças se desenvolvem, se embatem de uma maneira muito violenta não somente para realizar o vir a ser, mas do vir a ser “mais”. A potência na existência. É, portanto, este devir que realiza a construção ou destruição no factual. Sob a perspectiva de Nietzsche o real é inconsistente, uma vez que o devir é eterno e incessante. Nietzsche afirma:

Mas como colaboram o positivo e o negativo? Eles não deviam ao contrário repelir-se constantemente como contraditórios, fazendo assim todo vir-a-ser impossível? Aqui, Parmênides lança mão de uma *qualitas occulta*, de uma mística tendência dos contraditórios a aproximarem-se e atraírem-se, simbolizando aquela oposição pelo

²¹ O espírito absoluto é o alcance máximo do conhecimento de si mesmo. (STRATHERN, Paul. Hegel. Tradução de Maria Helena Geordane. São Paulo: Editora Zahar, 1998)

²² O *hegelianismo*, lei que caracteriza a realidade como um movimento incessante e contraditório, condensável em três momentos sucessivos (tese, antítese e síntese) que se manifestam simultaneamente em todos os pensamentos humanos e em todos os fenômenos do mundo material. (Fonte: Enciclopédia das Ciências Filosóficas Em Compêndio)

nome de Afrodite, através da conhecida relação mútua e empírica entre masculino e feminino. O poder de Afrodite é ligar os contraditórios, o ser e o não-ser. Um desejo une os elementos que conflitam e se odeiam: o resultado é um vir a ser. Quando o desejo está satisfeito, o ódio e o conflito interno impulsionam novamente o ser e o não-ser à separação – e então o homem fala: “A coisa perece”. (NIETZSCHE, 1999, p. 141)

No século XX, o conceito devir é desenvolvido e ampliado por Deleuze e Guattari, filósofos contemporâneos, que trabalharam a ideia do devir de forma muito mais aberta. Entende-se que para eles, o devir é aquilo que alcança, se desinstala e propõe forças aos corpos, provém dos corpos, mas também alcança outros corpos e nesse alcançar outros corpos, fornece não só uma criação individual, mas também um contato com o outro. Nesse sentido então o devir é uma força de desejo a se colocar, se encontrar, fazer-se copresente, não somente com outro indivíduo, mas com toda realidade à sua volta. Deleuze e Guattari (1995a [1980]) discorrem sobre uma lógica das multiplicidades, por essa lógica percebe-se os devires como resultado de relações. Conforme estes:

Os princípios característicos das *multiplicidades* concernem a seus elementos, que são singularidades; as suas relações, que são *devires*; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização*. (DELEUZE; GUATTARI, 1995a, p. 8)

É importante ressaltar que segundo Deleuze e Guattari (1997 [1980], p. 14), o devir não é “uma correspondência de relações”, nem tampouco uma imitação, identificação ou semelhança. De acordo com estes filósofos, também não é uma evolução, nem deriva de uma filiação, mas de um seguimento de aliança.

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem se identificar; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 16)

Nesta proposição de Deleuze e Guattari entende-se o devir como decorrência de certas circunstâncias que venham relacionar-se, sejam elas imediatas ou progressas. Além disso, sugere-se também que o devir resulte de um “contágio”, quando se entra em contato com determinada situação e que de alguma forma o sujeito atue em simbiose, o devir é manifesto. Seria como entrar em uma zona de variação de relações que venham a constituir o devir.

Na feitiçaria, o sangue é de contágio e de aliança. Se dirá que um devir-animal é assunto de feitiçaria: 1) porque ele implica uma primeira relação de aliança como um demônio; 2) porque este demônio exerce a função de borda de uma matilha animal na qual o homem passa ou está em devir, por contágio; 3) porque este devir implica ele próprio uma segunda aliança, com outro grupo humano; 4) porque esta nova borda entre os dois grupos guia o contágio do animal e do homem no seio da matilha. Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos. Se o devir-animal toma a forma da Tentação, e de monstros suscitados na imaginação pelo demônio, é por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais, estabelecidas ou que buscam se estabelecer. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25)

Até aqui tem-se uma ideia do devir deleuze-guattariano. Percebe-se ainda que estes filósofos fizeram uso de diversos termos diferenciados, como molar, molecular, desterritorialização etc. Gilles Deleuze e Félix Guattari criaram uma gama de conceitos que são necessários para o entendimento dessa lógica do devir. Alguns destes conceitos, em específico nesta pesquisa, precisam de especial atenção porque são eles que permitirão a compreensão daquilo que se pretende buscar entender na análise da obra: o devir-monstro. Destarte, inicialmente estes conceitos-chave serão esclarecidos para então, concomitantemente, levarem à compreensão de como ocorrem os devires.

De acordo com a premissa de Deleuze e Guattari na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, volume 3*, o sujeito enquanto indivíduo ou grupo é constituído por três linhas: molar (dura), molecular (maleável) e de fuga (ruptura). As linhas molares são aquelas já determinadas socialmente, correspondem às delimitações já prescritas, que podem ser compreendidas como aquelas que povoam a consciência. Como, por exemplo, tudo aquilo que homogeneiza: a igreja, definição de sexo (homem e mulher), a política, raça, idade (criança e adulto), classes etc. As linhas moleculares são de um segmento maleável, provêm de fluxos de desterritorializações. Os fluxos moleculares permitem um desenlace das estruturas rígidas existentes na vida do sujeito. Esta linha molecular pode ser entendida como aquela que permite revelar o desejo. A linha molecular é a linha do devir. Essa é a linha entendida como a própria desterritorialização, que coincide com a terceira linha: “A linha de fuga é uma desterritorialização” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49). A fuga aqui não significa abandonar as responsabilidades, mas criar possibilidades de escapar da linha dura, das estruturas fixas. Trata-se de produzir outra realidade, deixar de ser movido por um sistema dominante. Essa terceira linha, a da fuga, é a da percepção, é aquela que quando se está em

um entremeio faz surgir essa percepção de fuga. A partir disso, permite-se reterritorializar. Assim, Deleuze e Guattari definem a linha de fuga:

Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 72)

O sujeito nessa analogia é formado e atravessado pelos segmentos – molar e molecular – que se entrelaçam alternando a prevalência. A linha de fuga permite um rompimento, e desse rompimento surge o desterritorializar e/ou reterritorializar. Entende-se estes como processos que permitem compreender as ações humanas. São os processos de um “vir a ser” que se instaura nas relações sociais, quando o indivíduo em fuga busca um novo abrigo.

Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós - mas sempre uma pressupondo a outra. Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 83)

Outro duplo conceito é o de maioria (maior) e minoria (menor), que aqui não se definem pela quantidade. O que define maioria é a potência regularizadora de um modelo (homem, adulto, forte, branco, inteligente). Minoria seriam todos os elementos sem um modelo, sem um padrão, aquilo que está em construção. Conforme Deleuze e Guattari (1995b [1980]), “Não existe devir majoritário, maioria não é nunca um devir. Só existe devir minoritário”. O menor é sempre o molecular, é sempre o devir. Deleuze e Guattari afirmam:

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc. Maioria supõe um estado de dominação, não o inverso. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 76)

Quando se fala homem, mulher, criança, planta, animal etc, faz-se uma referência ao segmento molar. Ao aludir ao devir-mulher, devir-planta, devir-criança, devir-animal, refere-se àquilo que flui “molecularmente”. Nestes há uma aliança afetiva, fogem do padrão

predeterminado e ligam-se às “bordas” (termo utilizado por Deleuze e Guattari), engendrando multiplicidades, posicionando-se entre as chamadas zonas de vizinhança. Por isso não existe um devir-homem, porque este é vinculado a um sistema patriarcal, majoritário, incide num plano molar.

Deleuze e Guattari abordaram principalmente três categorias de devir: devir-mulher, devir-criança e devir-animal. O devir-mulher é aquele que consente romper com uma lógica molar. É o que proporciona abertura a outros devires, permite desconstruir-se dos modelos já firmados. Por isso, Deleuze e Guattari (1997, p. 61) afirmam que todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. O devir-mulher é a chave dos outros devires. O devir-criança é aquele que permite ir de encontro com as intensidades, que libera dos aprisionamentos, anui explorar experiências descobrindo caminhos não percorridos e emoções não vividas. O devir-animal é aquele que vai romper com a rotina, fazer alianças ocultas, construir territórios além de evidenciar uma potência do animal.

No devir-animal o sujeito está em aliança tanto com o animal quanto com a espécie humana, por isso se percebe uma copresença, uma relação de simbiose. Um sujeito não se torna de fato em animal, mas que nele há, contudo, uma realidade animalesca do devir-animal. Outrossim, como já mencionado, o termo multiplicidade é apontado por Deleuze e Guattari (1997 [1980]) como correspondente ao devir. As multiplicidades, segundo eles, se definem por suas dimensões, não se dividem nem perdem ou ganham natureza, mas variam. Cada multiplicidade é simbiótica e se agrupa em devires.

Como as variações de suas dimensões lhe são imanentes, dá no mesmo dizer que cada multiplicidade já é composta de termos heterogêneos em simbiose, ou que ela não para de se transformar em outras multiplicidades de enfiada, segundo seus limiares e suas portas. É assim que, no Homem dos lobos, a matilha dos lobos tornava-se também um enxame de abelhas, e ainda campo de ânus, e coleção de buraquinhos e ulcerações finas (tema do contágio); são também todos esses elementos heterogêneos que compunham "a" multiplicidade de simbiose e de devir. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 28)

Para melhor compreensão do devir, é necessário entender a ideia de *corpo sem órgãos* de Deleuze e Guattari (1995a [1980]): um *corpo sem órgãos* não é um corpo vazio, sem órgãos, mas uma interioridade, um plano onde afecções sem personalidade, ou seja, uma afetabilidade sem sujeito, uma matriz afetiva de onde surge o processo de constituição do sujeito. De acordo com estes filósofos, a vida opera com elementos que atuam nas relações de movimentos de velocidade e lentidão. Também conhecidos como agenciamentos ou como Deleuze e Guattari definem: longitude. Cada vida seria uma relação complexa entre

velocidade e lentidão, pode se dizer que estes são os elementos constitutivos da subjetividade. Estes constituintes são “afetivos”, equivalem a um grau de potência, na medida em que afetam e são afetados por outros. Cada elemento pode afetar ou ser afetado. Este poder de afetabilidade define além de suas propriedades ou características, e a isso Deleuze e Guattari (1997 [1980]) chamam de latitude. Os autores entendem que os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, órgãos ou funções, mas por aquilo que podem afetar ou serem afetados, e a essa afetividade que os autores chamam de vida. Pode-se, assim, dizer que as relações entre os elementos 1) movimento e repouso, 2) velocidade e lentidão (longitude) e 3) potência de afetar e ser afetado (latitude) definem a vida e são os afetos articulados em multiplicidades em uma vida que Deleuze e Guattari (1997 [1980]) chamam de devires.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em via de no tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 55)

De acordo com Deleuze e Parnet (1998 [1977]), a vida não é pessoal, assim a vida seria imanente ao sujeito. A vida como plano de imanência possui limiares, latitudes e longitudes. As relações que compõem o indivíduo, que decompõem e o modificam, correspondem às intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir. O devir se passa no *corpo sem órgãos* que aflora a partir do afetar e ser afetado. O devir é resultado de um movimento de autoalteração sem início e fim.

O devir em Deleuze e Guattari não é atribuído a um sujeito, mas é aquilo pelo qual se atribui sujeitos como resultado de um processo. O devir diz respeito à competência de afetar e ser afetado. Pode-se perceber a vida humana como uma potência da vida no sujeito. Os devires são forças ou potências não humanas nos sujeitos, ou na vida. Um devir é “tornar-se”, isto significa que o indivíduo pode “vir a ser” algo que não é humano. Um movimento de variação contínua é uma variação de relações. O devir de Deleuze e Guattari pode ser compreendido como um processo de variação e não como um movimento de fluxo e escoamento. O impessoal é o *corpo sem órgãos*. Tornar-se é uma variação infinita. O devir não é uma transformação, mas faz coabitar esferas díspares.

Deleuze e Guattari entendem que no homem existem vários devires, ou seja, há uma profusão de competências de afetar e ser afetado. Compreende-se que, quando se entra num processo de devir, entra-se em zona de vizinhança, de “indiscernibilidade”, incorrendo a uma afetividade que leva a ocupar o sujeito.

Ninguém se torna cachorro molar latindo, mas, ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular. O homem não se torna lobo, nem vampiro, como se mudasse de espécie molar; mas o vampiro e o lobisomem são devires do homem, isto é, vizinhanças entre moléculas compostas, relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, entre partículas emitidas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 58)

Cada agrupamento afetivo num sujeito é um devir. Um devir é resultado de uma máquina produtora de atributos. O devir é uma multiplicidade que habita o sujeito. O devir-animal significa estar num limiar da afetabilidade de um animal, como se estivesse em uma batalha afetando e sendo afetado. Esta é a relação de velocidade e lentidão, uma zona de variação que não leva a uma transformação, mas a um contágio. O devir emerge de uma forma íntima desterritorializante. Devir é um processo de diferenciação, difere dos estados definidos. A exemplo, o “monstro”, não é um modo de ser, mas um atributo, pois o “monstro” implica uma variação determinada do poder de afetar e ser afetado. O humano é atravessado pela articulação dos graus de afetar e ser afetado, ultrapassando uma medida determinada, “torna-se” animal, monstro... O monstro é, então, uma condição interior, um comportamento, uma atividade, uma afetividade. Na verdade, o sujeito estaria sempre se tornando algo, há sempre aproximação ao outro. O “tornar-se” outro e o mesmo são processos concomitantes e constitutivos da subjetividade.

Convém aqui ressaltar que buscar definir um “conceito” com base nos estudos deleuze-guattarianos é sempre perceber que ele escapa quando se acredita que o compreendeu. Até mesmo tentar explicar como Deleuze e Guattari pensavam a respeito do devir não é simples, por isso salienta-se que, tanto sobre o devir quanto devir-monstro, o que se está apresentando é uma tentativa de tornar o entendimento destes menos complexos (embora pareça difícil) para simplificar a percepção dos mesmos na obra.

3.2.1 O DEVIR-MONSTRO

Para o estudo da obra em análise – *O rosto de um outro* (2015 [1964]) – o devir em observação será o denominado aqui como “devir-monstro”. O termo devir-monstro foi utilizado por José Gil, filósofo moçambicano e ex-aluno de Deleuze, em seu ensaio *Metafenologia da monstruosidade: o devir-monstro* (2000) e em sua obra *Monstros* (2006 [1994]). De acordo com Gil (2006, p. 14), “o homem ocidental contemporâneo já não sabe

distinguir com nitidez o controle da sua identidade no meio dos diferentes pontos de referência que, tradicionalmente, lhe devolviam uma imagem estável de si próprio”. Por consequência desta falta de distinção do controle da identidade, os monstros se fazem necessários para que o sujeito continue se enxergando como ser humano, segundo Gil. Na obra em análise não se especifica um “homem ocidental contemporâneo”, o que temos é uma personagem que compartilha de conflitos similares aos existentes no ocidente, como os questionamentos a respeito da modernidade, o drama psicológico em relação à sua aparência e sua relação com o outro. Já os monstros são vistos como destituídos de valores, na medida em que neles estão impressas as depravações morais e as anormalidades físicas. Além disso, conforme Gil (2006, p. 15), os monstros apresentam valores que, para a humanidade, devem ser mantidos distantes (divindade/homem; natureza/homem). Seria nestas demarcações classificatórias que a suposta existência monstruosa viria ser uma afronta para a sociedade.

Para chegar ao conceito do “devir-monstro” que aqui nesse estudo visa-se empregar, primeiramente far-se-á uma observação sobre o “monstro”. Jeffrey Jerome Cohen (2000) propôs em seu artigo “A cultura dos monstros: sete teses”, ver o monstro como elemento que se situa nos portões da diferença. Logo, percebe-se que o monstro está inserido nas culturas, seu constructo surge pelas dissociações nos mais variados âmbitos.

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do fora, do além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. (COHEN, 2000, p. 32)

O sujeito quando diferenciado de um grupo, pode tornar-se aos olhos dos outros e possivelmente depois para si mesmo, monstro. A sociedade criou padrões estéticos e comportamentais e estas “etiquetas”, quando não contempladas, levam a uma desagregação. Cohen (2000, p. 39) afirma, por exemplo, que os monstros nunca são criados do nada, mas através de um processo de fragmentação e recombinação, do qual se extraem elementos “de várias formas” (incluindo grupos sociais marginalizados), que são, então, apresentados como monstros. Outra forma bastante comum é a horrível perda da humanidade ou da aparência humana, esta particularidade ou até mesmo a combinação desta leva a uma categorização monstruosa. Cohen (2000, p. 42) também levanta que “todo monstro constitui, dessa forma, uma narrativa dupla, duas histórias vivas: uma que descreve como o monstro pode ser e outra — seu testemunho — que detalha a que uso cultural o monstro serve”. Nota-se que os

monstros, de acordo com Cohen (2000, p. 44-45), surgem num entremeio no qual a diferença é percebida como a divisão entre, “de um lado, a voz que registra a “existência” do “diferente” e, de outro, o sujeito assim definido; o critério dessa divisão é arbitrário, e pode ir desde a anatomia ou a cor da pele até a crença religiosa, ou costume e à ideologia política”. Os monstros são dessa forma, representações convenientes, generalizações e demonizações no intuito de impor uma ideia homogeneizante:

O monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um forada-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos. O reprimido, entretanto, como o próprio Freud, parece sempre retornar. (COHEN, 2000, p. 48)

É a partir dessa ideia de que o monstro é oriundo de um entremeio de diferenças, que se entende que o monstro reside em uma fronteira. Conforme Cohen (2000, p. 54), “o monstro está situado no limiar do tornar-se”. Estes monstros mostram como a sociedade percebe o mundo e questiona a má interpretação e representação destes. De acordo com Cohen (2000, p. 55), é necessário que as suposições culturais sobre raça, gênero, sexualidade e a percepção da diferença, assim como a tolerância aos monstros sejam reavaliadas.

José Gil (2000) analisa que, no fim dos séculos, monstros proliferaram nas narrativas (no cinema, na literatura, nos desenhos, nos brinquedos, na pintura, no teatro e na dança). Os monstros invadiram o imaginário tornando-se familiares e, por vezes mostraram-se simpáticos. Para ele, isso revela a inquietação do sujeito contemporâneo quanto à sua própria humanidade:

Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimos-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (GIL, 2000, p. 168)

Gil (2000) afirma que o monstro artificial se impôs com Frankenstein e não parou mais de se desenvolver. Cria-se monstros de tantas formas que o sujeito fica no limiar entre monstro e ser humano. Conforme Gil (2000, p. 169) força-se uma natureza ao extremo — homem-mosca, homem-leopardo — o “humanoide”, “termo que designa uma zona de essências difusas de seres cada vez mais numerosos e variados”. O monstro é cogitado como uma aberração da “realidade” (a monstruosidade é um excesso de realidade), para induzir, por oposição, a crença na “necessidade de existência” da normalidade humana, segundo Gil

(2000, p. 175), e é dessa maneira que se reencontra com o devir-animal, a desumanização e a artificialidade são maneiras de se colocar à prova os limites da “naturalidade”. Para o autor o sujeito procura pontos de referência em toda a parte e é por isso que se liga aos monstros, e estes monstros não se situam fora do domínio humano, estão no seu limite. Gil diz que a definição em relação aos monstros não se dá pela simples oposição, mas em um sistema complexo de afinidades com figuras (principalmente a da divindade e do animal) que mantêm distâncias com a situação que ocupam.

Os monstros tornaram-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram — não dizia Freud que o neurótico acredita que existe sempre uma determinada deformação física correspondente aos seus males psíquicos? — . (GIL, 2000, p. 169)

Não se quer aqui identificar um monstro físico, nem a semelhança com tal. O que se pretende é esclarecer um devir-monstro a partir do seu rompimento (mesmo que momentâneo) com a “normalidade”, uma aliança com o anômalo, assim como no devir-animal, mas que difere no modelo representativo. Gil pontua que:

Assim, o outro mantém-se sempre entre fronteiras exteriores: o animal e a divindade não representam limites do humano. Como outros radicalmente-outras, já se encontram para lá do humano. O outro toma forma no intervalo que vai do Ego-homem ao animal e aos deuses, resultando sempre de uma transformação da humanidade do homem. É a natureza dessa transformação que temos de definir em cada caso se quisermos compreender o significado do Outro. É por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstruosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite “interno” da humanidade do homem. (GIL, 2000, p. 173)

O devir-monstro pode ser entendido como aquele que rompe fronteiras múltiplas. Como já visto Deleuze e Guattari traçaram que todo devir inclui o devir-mulher, por este representar o rompimento com um padrão fixo, logo o devir-monstro também quebra o seguimento molar de uma figura “humana”. O devir-monstro advém de uma similaridade com o devir-animal, no que diz respeito à aliança com outro grupo, mas o devir-monstro vai além pois, para Carlos Augusto Peixoto Junior, psicanalista, esse devir perpassa o silêncio dos corpos:

[...] o discurso e as estruturas estavam estreitamente ligados ao poder, ao passo que o corpo estava do lado das categorias oprimidas e marginalizadas: as minorias de raça, de classe ou de gênero pensavam ter apenas o próprio corpo para opor ao discurso do poder, assim como para se contrapor à linguagem como instrumento que buscava impor o silêncio aos corpos. (PEIXOTO, 2008, p. 245)

São os corpos, podendo entender também como rostos que, segundo Peixoto Junior (2008, p. 245) “desempenharam papéis importantes nos movimentos individualistas e igualitaristas que protestavam contra o peso das hierarquias culturais, políticas e sociais herdadas do passado”. São estes corpos (rostos) das minorias de raça, de classe ou de gênero que despertaram horror e admiração. Para esse psicanalista “o monstro sempre desestabiliza a representação e a identidade em suas diversas formas de apresentação”.

O monstro difere da aparência considerada padrão, o monstro evidencia o oculto, o disforme, o monstro aponta para aquilo que se tenta deixar submerso. Gil (2000, p. 174) afirma: “o monstro não é senão a ‘desfiguração’ última do Mesmo no Outro”. O monstro revela o deparar-se com o anômalo, sobre que Deleuze e Guattari discorrem em *Mil Platôs*:

Em suma, todo Animal tem seu Anômalo. Entendamos: todo animal tomado em sua matilha ou sua multiplicidade tem seu anômalo. Pôde-se observar que a palavra "anômalo", adjetivo que caiu em desuso, tinha uma origem muito diferente de "anormal": a-normal, adjetivo latino sem substantivo, qualifica o que não tem regra ou o que contradiz a regra, enquanto que "a-nomalia", substantivo grego que perdeu seu adjetivo, designa o desigual, o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. O anormal só pode definir-se em função das características, específicas ou genéricas; mas o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação a uma multiplicidade. Os feiticeiros se utilizam então do velho adjetivo "anômalo" para situar as posições do indivíduo excepcional na matilha. É sempre com o anômalo, Moby Dick ou Josefina, que se faz aliança para devir-animal. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 21)

O anômalo não é o anormal, mas sim o desigual, ou seja, a figura que representa a borda. Aqui interessa o “monstro” (o anômalo) e também o teratológico sendo ele real ou ficcional. Este monstro opera uma função de aliança necessária ao devir. Peixoto Junior (2008) diz que a figura do monstro instaura uma individuação impessoal:

A desterritorialização presente nessa dimensão do devir implica a instauração de um agenciamento, uma circulação de afetos impessoais, uma corrente alternativa, a qual, atuando como uma máquina de guerra que anula diferentes tentativas de reterritorialização, tumultua os projetos significantes e os sentimentos subjetivos. Trata-se, portanto, da instauração de uma individuação impessoal, a partir da qual o monstro, no seu devir, coloca em questão o conceito de sujeito e a primazia do simbólico no campo da produção de subjetividades. Além disso, o devir também problematiza toda ideia de evolução por dependência e filiação. (PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 248)

O devir-monstro na análise de Peixoto Junior (2008) está na dimensão da singularidade. Peixoto Junior cita: “tudo aquilo que é mostrado ou que se mostra afirmando a sua singularidade contra e através do semelhante é monstruoso” (PERRET-GENTIL, 2004, p. 80, APUD, PEIXOTO JUNIOR, 2008, p. 249). Nessa concepção o monstro se constitui pela

sua dessemelhança. Fica evidente que o monstro opera num estatuto da diferença no escopo da aparência. É a partir dessa projeção que o devir-monstro se instaura, o devir-monstro é aquele que se aproxima dos anômalos, o sujeito se deixa contagiar por ele, a partir disso, é preciso saber interpretar os monstros compreendendo alguns e combatendo outros.

Neste estudo entende-se que o devir-monstro se diferencia do devir-animal por dois elementos: o da singularidade e o do corpo, enquanto o segundo representa uma aliança com um grupo, um “bando”; o primeiro não representa uma aliança com um “bando”, mas com aquilo que é anômalo, que é distinto de um conjunto, devido à sua singularidade. (observa-se que mesmo quando Deleuze e Guattaria incluem os anômalos no devir-animal, ainda assim consideram o conjunto). Além disso, no devir-monstro faz-se uma alusão ao corpo físico, ao contágio pela aparência.

De acordo com Gil (2000), os monstros são descritos, desenhados, imaginados, porque não se assemelham a nada, mas são interiores a muitos indivíduos. Ele vai concluir que criar monstros não se constitui apenas uma fuga do crer-se humano, mas também uma fuga do se tornar outro.

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano: devir-animal, devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose e o horror, e o pânico de se tornar outro. (GIL, 2000, p. 176)

A partir deste panorama, apresentado acima, sobre o devir-monstro, pode-se diferenciar duas linhas de entendimento: a primeira pelos estudos do psiquiatra Peixoto Junior, e a segunda pelo filósofo Gil. O modo de entender de Peixoto parece se alinhar muito com a linha de pensamento do pesquisador e escritor Cohen. Explica-se: para Cohen (2000), como já visto, os monstros seriam os anômalos, podendo-se incluir nestes os socialmente marginalizados, por serem vistos como “fora do padrão”: não que eles sejam monstros, mas que “alguns” podem entendê-los assim. Da mesma forma, para Peixoto (2008), os monstros desestabilizam protestando contra o peso das hierarquias sociais e culturais. Logo, nesse entendimento tem-se um “devir-monstro” que alude com a ideia do molecular de Deleuze e Guattari. O “devir-monstro” aqui é a linha de fuga em direção ao minoritário, a aliança com aqueles que são estigmatizados, que estão à margem, uma forma de reinventar-se.

No segundo entendimento, tem-se Gil, para quem os monstros são as revelações da inquietação humana. Cria-se monstros para crer-se sujeito, para mostrar o que não se pode ser. Aparentemente, foge da ideia do molecular que “defende”, alinha-se às minorias, e entra

na ideia do criar um monstro “acreditando” ser adequado, isto na intenção de mostrar o que não se é. Desta forma, o “devir-monstro” por Gil, seria o confronto, a confusão entre a tendência à “metamorfose” e o medo de tornar-se “outro”, alinha-se à ideia do monstro como forma de evidenciar aquilo que não deverá, que não poderá ser, porém, se bem analisado, o segundo entendimento também leva a entender, que de alguma forma, mesmo que distinta, ambos os devires permitem pensar nos anômalos, nos excluídos, naquilo que é diferente para “determinado” grupo ou cultura. Afinal, em Gil, trata-se dos monstros como criação do sujeito, e isso se assemelha aos outros dois autores, porque a discriminação é um modo de criação do indivíduo. Entender o monstro como aquilo que se deve evitar, leva ao questionamento do por que evitá-los. Logo, é possível pensar que ambos entrariam em uma linha molecular. Ao que tudo indica, os dois entendimentos são uma forma de resistir a uma linha molar.

Roberto Machado, comentador de Deleuze, em seu livro, *Deleuze a arte e a filosofia* (2009), sintetiza a noção do devir. Embora este autor não fale do devir-monstro, é possível apreender o entendimento deste, pela mesma linha de raciocínio utilizada por Machado. O autor diz que o devir não é imaginário, nem uma fantasia, ele é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança, o devir é real. Não significa atingir uma forma, mas significa escapar de uma forma dominante.

O devir é animal sem que haja um termo que seria o animal que alguém se teria tornado. O devir animal do homem é real sem que seja real o animal que ele se torna. Parece-me que é possível entender isso pela diferença entre molar e molecular. O que é chamado de animal "real" é o animal tomado em sua forma e em sua dimensão molar. Já o molecular diz respeito às intensidades, aquém ou além das formas. Assim: segundo *Kafka: por uma literatura menor*, devir animal é “atingir um contínuo de intensidades que só valem por si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas e todas as significações, significantes e significados, se desfazem em prol de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes.” A intensidade diz respeito a partículas e à relação de movimento e repouso. Devir animal não é tomar-se por um animal, assemelhar-se a ele, querer ser como ele; é emitir partículas que entram em relação de movimento e repouso com as partículas animais. Como devir mulher não é se transformar em mulher: é captar e emitir partículas que entram na vizinhança ou na zona de indiscernibilidade das mulheres. O devir é molecular. Devir mulher é a produção de uma mulher molecular.

Devir é o enlace de duas sensações sem semelhança que cria uma zona de vizinhança, de indistinção, de indeterminação ou de indiscernibilidade entre elas. (MACHADO, 2009, p. 213).

Dentro do exposto acima, pode-se entender que, o homem “sem rosto” ao se ver/estar deformado adentrou uma área repleta de partículas “monstruosas” (minoritárias, representando o anômalo), ele as captou, foi envolvido por elas, e após este contato ele passa

também a emiti-las. Emana dele a percepção do anômalo, esta percepção involuntária é o devir-monstro.

Portanto, pensar o devir proporciona possibilidades para refletir questões concernentes ao sujeito, pressupondo um entendimento de que, por exemplo, ser sujeito não é somente ser homem, cidadão, mulher, pai, mãe etc. É compreender que há outras conjunturas da ordem da fuga através de “contágios, alianças” que levam aos devires, que assente existir de outras maneiras. Implica em viver desterritorializações, estar entre as zonas de vizinhança, deixar que as linhas de fuga impulsionem as intensidades de ser afetado e afetar no corpo sem órgão, permitir que incidam o devir-mulher, devir-criança, devir-animal e o devir-monstro. Por isso, este é o conceito principal dessa pesquisa, porque permite ver a obra para além da narrativa do “monstro”, possibilita enxergar a “borda”, ir ao encontro do devir-monstro.

3.3 A MÁSCARA

Falar de máscara é, com efeito, ao mesmo tempo, falar de uma face simbólica. Entende-se o símbolo aqui a partir dos escritos de Jung (2008 [1964]), como uma imagem que possui conotação para além do seu sentido explícito e convencional, implicando um significado oculto, desconhecido. Jung concebe os símbolos como representações coletivas que atravessam a história de povos e culturas manifestando-se no denominado “inconsciente coletivo” (2000 [1916]). As máscaras têm sua história iniciada com os povos antigos, em uma trajetória que perpassa a crença, marcando uma simbologia e transformando-se em arte. Nos registros de desenhos em cavernas, o homem muitas vezes era retratado disfarçado de animais, envolto em peles, chifres e máscaras de animais. As máscaras também eram comuns em sociedades secretas, rituais, bailes e cerimônias. “Nas iniciações, nas sociedades secretas e mesmo na instituição monárquica de certas tribos, os animais e as máscaras de animais têm um papel muito importante; o rei e o chefe são animais – em geral, leões ou leopardos.” (JUNG, 2008, p. 317). Estas máscaras simbolizavam o poder, a força e em algumas tribos a evocação animal ou uma encarnação ancestral do clã. Ressalta-se que, de acordo com Proença (2007, p. 194), para os indígenas as máscaras possuíam um caráter duplo: eram artefatos produzidos por homens comuns e também a figura viva do ser sobrenatural que representavam. Máscaras tinham um caráter totêmico, simbolizavam e portavam, de certa forma, espíritos. Gombrich, no livro *História da arte* (1999), afirma que muitas tribos quando faziam uso de máscaras de animais pareciam sentir-se transformadas, convertiam-se em ursos

ou corvos. A imagem animal simbolizava uma natureza primitiva e instintiva do sujeito, mas pode-se entender também que simbolizava o elo entre a vida e a morte, uma vez que existia a crença de evocação ancestral. Para Mattoso (2013) as máscaras são assimiladas aos mortos enquanto protetoras dos seus descendentes ou do conjunto do clã, uma vez que evocavam almas.

As máscaras mortuárias foram bastante populares nos séculos passados, tendo deixado de existir apenas no século XX. Profissionais da área funerária ou médicos, após a morte de uma pessoa, eram responsáveis por usarem a cabeça do falecido para esculpir um modelo. Essa prática permitia eternizar uma lembrança para a família e, algumas vezes, para fins religiosos. As máscaras mortuárias foram muito examinadas por cientistas do século XVIII como registro das mudanças na fisionomia humana. Mais tarde, máscaras dos vivos também foram feitas, sendo que em algumas ocasiões serviram ainda para classificar as distintas raças de acordo com as diferenças verificadas. Muitas máscaras tornaram-se famosas e hoje fazem parte de acervos de museus, como a máscara da mulher anônima L'Inconnue de la Seine, um cadáver que foi retirado do rio Sena na década de 1880; de Napoleão; de Chopin; do presidente americano Abraham Lincoln; da rainha Maria da Escócia; de Beethoven e de muitas outras personalidades, que estão eternizados através de máscaras. Segundo Gombrich (1999), talvez muitos bustos romanos tenham sido feitos a partir de máscaras mortuárias por suas características realistas. Freud (2010 [1919]) faz uma reflexão sobre a máscara mortuária na cultura do antigo Egito: dizia que era feita de material duradouro com o propósito de defenderem-se da morte.

Os antigos atribuíam, de certa forma, uma feição aos elementos não humanos, seja para criar um vínculo de respeito às divindades ou não, seja como máscaras de animais para adquirir similaridade às suas forças, agilidades e/ou poderes. Estas projeções assumem um significado simbólico. Possivelmente foi através dessas raízes que o sujeito desenvolveu uma relação contínua com as máscaras, visto que desde estes povos o seu uso tornou-se parte da sua cultura.

Nos estudos de Cassirer (1977 [1944]), o indivíduo é visto como o ser que sabe (*homo sapiens*); se socializa, constrói (*homo faber*) e se comunica, cria sua representação e simboliza (*homo symbolicus*). O autor afirma que o sujeito não vive num mundo puramente físico, mas num universo simbólico, sendo a linguagem, o mito, a arte e a religião, partes deste universo. “Vive-se antes no meio das emoções imaginárias, entre esperanças e temores, ilusões e desilusões, em seus sonhos e fantasias”. (CASSIRER, 1977, p. 50). Percebe-se aqui que as máscaras são, afirmativamente, parte desse simbolismo.

De acordo com Jung (2008 [1964]), os antigos mais tarde passaram a usar também máscaras de demônios, que possuíam expressões marcantes. As máscaras de animais igualmente fazem parte da cultura japonesa, simbolizam um animal completo; o portador da máscara transforma-se no demônio animal.

Com o passar dos tempos, a roupa ou a fantasia completa de animal foi substituída, em muitos lugares, por máscaras de animais e de demônios. Os homens primitivos empregavam toda a sua habilidade artística em tais máscaras e algumas delas têm uma força e uma intensidade de expressão insuperáveis. E são, muitas vezes, objeto de mesma veneração dedicada ao deus ou ao demônio. Máscaras de animais também fazem parte da arte popular de muitos países modernos, como a Suíça, e também dos antigos dramas japoneses *nô*, ainda representados no Japão e onde são utilizadas máscaras admiravelmente expressivas. A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire dignidade e beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal. Em termos psicológicos, a máscara transforma o seu portador em uma imagem arquetípica. (JUNG, 2008, p.317)

A partir dos primeiros registros da história do Japão percebe-se que o país possui uma rica tradição em máscaras. Os samurais usavam máscaras durante a batalha, as quais eram conhecidas como *menpô*²³; dentro dessa categoria havia diferentes tipos, como a *sômen* que (cobria o rosto todo) e a *menoshitabô* (que protegia o rosto a partir do nariz). No total eram cinco variedades distintas: *happuri*, *hitaiate*, *hanbô*, *menoshitabô* e *sômen*. Conforme López e Pérez (2020, p. 51), a máscara *menpô* “foi projetada para dar a impressão de ferocidade e poder em quem a usava. Um buraco foi localizado no queixo, projetado para liberar o suor. Quando não usada em guerra, tornou-se um símbolo de *status* que costumava ser exibida em cerimônias”. Estas máscaras foram criadas tanto para proteger o rosto, quanto para intimidar e/ou assustar o inimigo, uma vez que alguns modelos escondiam as expressões faciais e exprimiam traços temerosos.

Artesãos eram os responsáveis por criarem as máscaras de samurais, que eram elaboradas para atender à personalidade e às preferências de cada samurai. Estas máscaras foram usadas desde o final do período Muromachi (1338-1573) até o período Azuchi-Momoyama (1573-1603), mas sua história é surpreendentemente antiga, pois se acredita que o modelo *happuri* – que cobria apenas testa e bochechas – tenha sido usado na segunda metade do período Heian (794-1185). No entanto, foi depois do uso pelas dinastias do norte

²³ Máscara (*men*) de samurai que cobre o queixo, as bochechas e o nariz do guerreiro. Podia ser de couro laqueado ou de ferro também laqueado, geralmente preta e com bigodes. Os dentes eram, às vezes, pintados de ouro ou de prata. Em algumas máscaras, o nariz era móvel, a fim de permitir que o guerreiro o assoasse.

que a *menpô* foi desenvolvida de maneira única. Há registros de que estas máscaras estão relacionadas ao *sarugaku*²⁴ (um dos gêneros teatrais que deram origem ao *nô*²⁵), tendo sido estabelecidas no período Muromachi. As máscaras *menoshitabô* e *sômen* possuíam uma expressão facial rica. As máscaras agitavam o espírito de luta de seus usuários, sendo que as bochechas rindo desproporcionalmente no campo de batalha embaraçavam o inimigo. Por isso as *menpô* tiveram um papel importante nos campos de batalha.

Figura 1 – *Menoshitabô*



Fonte: <https://kougetsudo.info/katchu/kaitori-list/>

Figura 2 – *Sômen*



Fonte: <http://photozou.jp/photo/show/124201/197018270>

²⁴ *Sarugaku* (猿楽), antiga dança camponesa que se originou da dança que, segundo *Kojiki* (“Registro de fatos antigos”), Ame no Uzume teria feito na frente da caverna onde estava escondida Amaterasu Ômikami, provocando riso de todos os outros kamis. Essa “música de macaco” deu, por sua vez, origem a algumas danças do teatro *nô*. Então, *sarugaku* é popularmente conhecido como uma forma de teatro popular no Japão desde o século XI até ao XIV. Pode-se dizer que é uma forma de entretenimento que faz lembrar o circo moderno, que consiste principalmente em acrobacia, malabarismo e mímica, por vezes, combinada com a dança do tambor, originária do *sangaku*. Veio da China para o Japão no século VIII misturada com tradições indígenas, particularmente as celebrações da colheita de Dengaku. No final do século XII, o termo *sarugaku* tinha surgido para incluir diálogos em quadradinhos baseado num jogo de palavras (*toben*), improvisaram danças (*rambu*), peças curtas envolvendo diversos atores e arranjos musicais com base na tradição cortesã. Durante o século XIII, houve uma evolução geral no sentido da padronização de palavras, gestos, arranjos musicais e combinações de programas.

²⁵ O *nô* (能) é uma forma clássica de teatro profissional japonês, que combina canto, pantomima, música e poesia.

Ainda na tradição cultural japonesa pode-se ver as máscaras que representam espíritos míticos como a *hyottoko*. As histórias de *hyottoko* variam bastante de acordo com a região do país. Em todas as variantes desse mito, *hyottoko* é um espírito portador de sorte e de feição engraçada. Também é uma Máscara de *nô* que, de acordo com Frédéric (2008), talvez seja uma antiga máscara utilizada nos *kagura*²⁶, que representa um camponês com barba por fazer e lábios protuberantes de aspecto cômico. Esta máscara também é utilizada em algumas peças de *kyôgen*²⁷.

Figura 3 – *Hyottoko*



Fonte: <https://news.1242.com/article/166381>

Há ainda a versão feminina desta máscara, a *okame* ou *otafuku*, que é geralmente vista como uma deusa que generosamente espalha a boa sorte. É comum ter máscaras de *okame* gigantescas nos festivais japoneses. A *okame* é também, segundo Frédéric (2008), uma variedade de máscara do *kyôgen* frequentemente utilizada como decoração, representando uma camponesa bochechuda e sorridente, símbolo de prosperidade.

²⁶ Dança sagrada do *shintô* cuja origem remontaria aos primeiros séculos de nossa era e que, segundo o *Kojiki*, teriam sido criadas por Uzume no Mikoto quando ela dançou na frente da caverna onde Amaterasu Ômikami tinha se refugiado. De natureza sagrada, esse tipo de representação teatral dançada deu origem às danças populares *sarugaku*, feitas com acompanhamento de música chinesa (*sangaku*).

²⁷ O *kyôgen* tem as mesmas origens do *nô*, o *sarugaku*. Seria durante o século XIV que passaria a existir uma diferenciação entre o *sarugaku* sério, isto é, o *nô* e o *sarugaku* humorístico, o *kyôgen*. Sendo assim, eram interpretados em conjunto e vistos como uma unidade e, por isso, o *kyôgen* também ganharia o patrocínio da elite aristocrática durante os séculos seguintes a sua criação.

Figura 4 – *Okame*

Fonte: <https://i2.wp.com/artworks-inter.net/artworks/wp-content/uploads/s-okame3-2.jpg?w=375&ssl=1>

Outras máscaras como a de *oni* que significam, geralmente, toda variedade de demônio do folclore, com chifres, grandes olhos globulosos e rosto vermelho, representam as criaturas maldosas e assustadoras. Aparecem tanto nos festivais japoneses como nos teatros *nô* e *kabuki*. De acordo com Frédéric (2008), os budistas acreditam que o inferno seja povoado pelos *oni*, seres selvagens e cruéis. Entretanto, é possível que os *oni* sejam antigos deuses do *shintô*. A versão feminina do *oni* é conhecida como *hannya*; essa máscara é utilizada em algumas peças de teatro *nô* representando um demônio chifrudo de rosto vermelho e olhos grandes, e simboliza o ciúme. Por sua popularidade a máscara passou a ser também utilizada como objeto de decoração, o que leva a perceber um Japão fortemente envolvido em uma cultura de máscaras. Até aqui notaram-se os antepassados longínquos destas máscaras nas suas representações totêmicas e como um elemento simbólico dentro de uma cultura.

Figura 5 – *Oni*

Fonte: <https://nohmask21.com/onimen/aka-ao/aka-oni1.jpg>

Ao pesquisar o termo “máscara” nos dicionários atuais tem-se: “peça com que se cobre parcial ou totalmente o rosto para ocultar a própria identidade”; “peça com que os atores cobrem o rosto para caracterizar o personagem”; “expressão que o ator imprime ao rosto em suas caracterizações”; “falsa aparência”; “simulacro do rosto”; “representação plástica do rosto”; “peça de proteção ao rosto e recurso para ocultar”. Nestas definições a máscara representa uma feição ligada a um disfarçar, um esconder ou representar, oculta o rosto sob uma forma seja humana ou não, levando a seguir à percepção da máscara também pelo aspecto psicológico.

De acordo com Le Breton (2019 [1992]), nas sociedades ocidentais, a proposição de identidade está estabelecida essencialmente no rosto; e o privar deste através do uso de uma máscara ou véu, seja uma caracterização ou não, é um ato que leva o sujeito a um estado de transformação. O ocultar o rosto por uma máscara oferece uma mudança de personalidade, deixa-se de estar enquadrado nos traços fisionômicos naturais, levando a libertar-se de sua subordinação ao rosto. Percebe-se, desse modo, que a máscara, além de ocultar, acoberta a expressão do rosto e permite manifestar aquilo que normalmente não se pode ver. Ainda conforme Le Breton, quando se oculta o rosto por um recurso, e aqui nesse estudo em específico a máscara, o indivíduo liberta-se das restrições da identidade, o que remete a um desabrochar de tentações, de manifestações que anteriormente haviam sido reprimidas. A máscara causa uma espécie de absolvição ao sujeito, ela é catártica.

A máscara é libertadora de múltiplas identificações porque absorve o rosto vivo do indivíduo, dissolve o corpo de suas familiaridades, desagrega as referências e as proibições do sentimento habitual de identidade e vai substituí-lo por um rosto de procuração, factício, imóvel, ou seja, uma superfície de projeção em que o imaginário pode inventar à vontade. (LE BRETON, 2019, p. 273)

Para o autor, a máscara remove o jugo imposto ao sujeito e nesse sentido deixa de ser um “rosto falso”, trata-se de uma disponibilidade de rosto, um lugar de acolhimento do Outro. O uso da máscara desencadeia no sujeito, muitas vezes, aspectos recalcados, revelando-o a si mesmo. É esse o poder da máscara “liberta a represa das inumeráveis facetas que compõem a pessoa (do latim, persona: máscara de teatro)” (LE BRETON, 2019, p. 274). Ainda de acordo com o antropólogo, o rosto é o polimento essencial que torna possível o vínculo social. Através deste responde-se por seus atos e seus pensamentos. Ao ocultar os traços fisionômicos, pelo uso de uma máscara extinguem-se imediatamente, as exigências morais, deixando-se livre as pulsões.

Caberia a máscara substituir um rosto? Nos estudos de Le Breton (2019 [1992]) afirma-se que não, as máscaras podem até possibilitar acesso a novas possibilidades de ser, mas nunca sucedânea de um rosto dissimulado. Em *O fantasma da ópera* (2006 [1909]), romance francês de Gaston Leroux, a máscara não substituiu o rosto deformado, apenas possibilitou Erik apresentar-se diante de Christine. A máscara nesta obra é o fio condutor entre a realidade e a fantasia que aterroriza Christine. Pode-se dizer que assim são todas as máscaras, elas não estão somente no limiar entre o ser, simular e dissimular, mas também do esconder e encenar.

Tudo indica que as máscaras, ao serem colocadas sobre um rosto, permitem muitas possibilidades. Se na antiguidade evocavam poderes oriundos de animais, ancestrais, demônios ou deuses; nos períodos posteriores passaram a “evocar” o próprio ser interior. O sujeito ao sentir-se “escondido”, ao que tudo aponta, anula seu antigo desempenho e passa a ser “livre”. A máscara mostra-se paradoxal, porque sendo ela o objeto que sobreposto ao rosto esconde o sujeito, ao mesmo tempo, desnuda-o; concede a quem a usa, assim, uma nova identidade. Como exemplo, têm-se as máscaras quando usadas em bailes de máscaras e carnavais. Há registros segundo Nosenghi (2007) que, no Carnaval veneziano medieval, quando utilizadas permitiam divertimentos que eram proibidos em outras épocas do ano. O disfarce possibilitado pelas máscaras consentia a mistura da nobreza com o povo.

As máscaras embora possibilitem certos divertimentos, de alguma forma, comprometem a comunicação. Para Le Breton (2019, p. 120) “a comunicação estabelecida com um interlocutor que usa uma máscara – tornando impossível distinguir nele qualquer traço fisionômico – suscita inquietação”. Isto leva a supor que a perda de informações causa certa desconfiança e que já não basta o rosto por si só fomentar agitações.

No mundo do teatro, de acordo com Le Breton (2019 [1992]), as máscaras proporcionavam uma sensação de liberdade, e isto era relatado pelos atores ao fazerem uso destas. Para o antropólogo a sensação dos atores, na verdade, era a percepção da consciência do corpo. Ao colocarem as máscaras, os artistas experimentavam o desaparecimento do próprio rosto e sentiam-se livres, como que experimentando uma libertação da própria subjetividade.

O rosto cessa, de repente, de ser a capital de si mesmo e libera o homem da pregnância do sentimento de identidade. A expressão de viva satisfação que anima o semblante é provisoriamente suspensa, libertando-o de qualquer exigência a esse respeito. (LE BRETON, 2019, p. 277)

A máscara revela, de certo modo, a fragilidade do comportamento humano. Ao observar que o objeto provoca reações que evidenciam um sujeito camuflado, contido, moldado e por vezes reprimido; permite-se ver a máscara como aquilo que liberta de um rosto condicionante de identidade. Le Breton (2019, p. 278) também fala do perigo das máscaras, “qualquer relação íntima com a máscara é desestabilizante e, até mesmo, potencialmente perigosa”. Segundo o antropólogo, no teatro, as máscaras nunca eram descartadas de forma comum. Na medida em que havia uma tradição de respeito misturado ao medo pelo objeto, também logo após as representações os atores retiravam-nas imediatamente. As máscaras exercem o papel de um segundo rosto e, conforme o pesquisador, irradiam uma energia que levariam artistas sensíveis a um perigo de ordem psíquica. Para Le Breton as máscaras são agentes de metamorfose.

As máscaras até aqui tratadas foram todas físicas, mas não se pode deixar de mencionar o termo “máscara” pelo seu sentido imaterial. A fisiognomonia buscou compreender, ou melhor, caracterizar o sujeito através dos traços do rosto e, mais tarde, através de suas expressões; porém nada revelou, uma vez que nunca foi possível atravessar esse “rosto”. Essa lacuna nos estudos pode revelar o rosto à maneira de uma máscara, pois, de acordo com Le Breton (2019, p. 86), “o sujeito nada mais é além da descrição de caráter esboçada por seu rosto, reduzido à situação de máscara ou de fisionomia. O rosto real é dissolvido”. Ao que se percebe os fisiognomonistas tentavam uma espécie de desmascarar o indivíduo.

O rosto – sendo privado de qualquer significação vívida, ou considerado como uma coisa, uma máscara, “um problema a resolver” – acaba tornando-se um volume e uma superfície, ou seja, o arranjo de traços fisionômicos em uma forma. A aposta da fisiognomonia consiste em passar do rosto vivo para a figura em duas dimensões, deduzindo a terceira – a do tempo e da aventura individual — da conjunção formada por essas duas iniciais. A fisiognomonia dissimula o rosto para falar apenas da figura, ou da fisionomia, o que dá no mesmo; ela nada exprime a respeito do rosto, transpassando-o para ler um mapa de geografia desenhado na carne, dotado de relevos e diferentes planos sobre os quais se aplicam dados de caracteres, qualidades de natureza moral ou social. (LE BRETON, 2019, p. 90)

Dos sujeitos que dissimulam, geralmente, é dito que são “mascarados”. Apesar de todo indivíduo uma vez ou outra necessitar dissimular – leia-se, aqui, “esconder os próprios sentimentos, intenções” – a percepção de estar mascarando-se é, por vezes, ofensiva (vergonhosa) para quem o faz e criticada por quem reconhece, independentemente de seu contexto ou necessidade. Em consequência disto tornou-se uma forma pejorativa. Indivíduos mascarados subtraem-se ao olhar dos outros, privando-os da possibilidade de identificá-los, o

que os leva a serem considerados vis. Não seria esse mascarar uma exigência normativa própria ou de um grupo social? Aparentemente, as máscaras imateriais são exigências impostas por uma cultura de comportamento, embora se finja não as praticar são, na verdade, naturais a uma sociedade repleta de preconceitos e regras. Há ainda a dificuldade em desnudar-se, e como já mencionado, paradoxalmente as máscaras possibilitam tanto o revelar quanto o dissimular, levando as máscaras a parecerem intrínsecas à sociedade. Já dizia Orwell: “Dissimular os próprios sentimentos, manter a expressão do rosto sob controle, fazer o que os outros fazem: todas reações instintivas” (2005, p. 27 [1949]).

Sendo as máscaras imateriais, ora dissimulações, ora autenticidade, permite-se imaginar que as diversas faces do ser humano são inúmeras máscaras. O que se quer dizer é que com o tempo o sujeito adquire consistência e experiência, sendo então as fases da vida máscaras consentidas produtoras de possibilidades do rosto. Quase todo sujeito teria o conhecimento da máscara criança, adolescente, jovem adulto, adulto e idoso. Marcel Jouhandeau (1962), romancista francês, escreve: “A velhice é uma máscara atrás da qual, pouco a pouco, nos esquivamos antes de desaparecermos completamente”. (apud LE BRETON, 2019 [1992], p. 199) Para Le Breton (2019, p. 200), trata-se de “Uma forma lenta e natural de desfiguração”. Ao que se mostra, a máscara da idade permite ao indivíduo agir condizente com seu estágio, da mesma forma, o agir diferente da máscara etária resulta num julgamento social e moral. As máscaras como visto fazem parte de uma memória coletiva, são símbolos marcantes nas diversas culturas. Sejam elas materiais ou imateriais permeiam o imaginário, dão vida e espaço para as diversas formas de ser e ver.

Nesta seção o objetivo foi apresentar a relação da máscara dentro da cultura japonesa. Diversas obras japonesas apresentam narrativas com máscaras, e isso está supostamente ligado à sua cultura de máscaras; porém, não somente isso, trazer também à discussão os significados e simbologias que este elemento apresenta. O mais importante a destacar aqui é o fato de que a máscara, ao ocultar um rosto, liberta o sujeito das restrições da identidade, tornando a máscara paradoxal: ela encobre e descobre. Já a máscara imaterial é parte constitutiva no sujeito social, e perder o rosto é perder, de alguma forma, sua mais inerente máscara.

3.4 O DUPLO

Diferente do devir apresentado na seção anterior, que pode ser entendido como um limiar entre um estado e uma nova forma, o duplo obtém uma posição, adquire um protagonismo, atua, incide sobre o Eu. Na literatura o duplo surge como um tormento, uma distorção de uma unidade identitária, incorre ainda como um assombro, uma voz da consciência e até mesmo como uma transformação. Não é recente que a literatura explora o duplo de diversas formas, basta um conflito psíquico e o duplo aparece como uma projeção da desordem mental, íntima, manifestando-se em espelhos, em retratos, como sombras, fantasmas entre outros.

Neste estudo acredita-se que o uso da máscara levou ao emergir de um segundo e principal duplo (porque enquanto enfaixado já demonstrava aspectos de um outro “Eu”). Para entender o duplo neste romance, traçou-se uma linha de interpretação a partir de Sigmund Freud (1919), Otto Rank (1925), Clément Rosset (1976) e Le Breton (1992). A finalidade é poder observar o duplo por diferentes perspectivas e assim justapor o duplo da personagem do homem “sem rosto” e sua máscara.

No texto, *Das unheimliche*, traduzido como *O estranho/inquietante*, datado de 1919, Freud observa que, embora se conclua que o estranho seja algo pavoroso porque não é familiar para o sujeito, o que incorre é justamente o oposto. Isso não leva à conclusão de que tudo que não é familiar não seja temeroso, pois algumas não familiaridades poderão ser assustadoras, outras não. Freud apresenta que o duplo aparece através da posse de conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Em decorrência o duplo “[...] é a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu.” (FREUD, 2010, p. 263). Freud afirma que é a duplicação do sujeito, que se torna estranha a ele próprio. O estranho para Freud é a categoria do assustador que remete ao que é familiar.

[...] esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo da repressão alheou-se dela. O vínculo com essa repressão também nos esclarece agora a definição de Schelling, segundo a qual o inquietante é algo que deveria permanecer oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p. 269)

Freud (2010 [1919]) considera que se todo afeto pertence a um impulso emocional, quando este é reprimido, transforma-se em ansiedade. Tomando como exemplo algo apavorante, neste caso o pavor seria o retorno do reprimido. Desta feita, embora o duplo seja

estranho ao próprio indivíduo, ele lhe teria sido familiar em algum momento, o que leva a um surgimento inesperado, acarretando uma sensação de estranha inquietação. Subentende-se que, para Freud, o duplo age como observador e crítico do Eu, censurando-o, deixando assim o sujeito perceptível da própria consciência. Freud também considerava que a estranheza advinha do fato de o duplo ser uma criação de um estágio mental passado, já superado. Nas palavras de Freud (2010, p. 264):

O caráter inquietante pode proceder apenas do fato de o duplo ser criação de um tempo remoto e superado, em que tinha um significado mais amigável. O duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião. (Heine, *Die Götter im Exil* [Os deuses no exílio]).

De acordo com Le Breton (2019 [1992]), Freud relata em seu artigo *O estranho* (1919), um episódio difícil da sua vida ao qual ele associou o surgimento do duplo no imaginário. Para ele, este evento traduziu para ele o aparecimento inesperado e indesejável, sem possibilidades de defesa:

Eu estava sentado sozinho em um compartimento de vagão-leito – escreve Freud – quando, após uma violenta sacudida da marcha, a porta que levava ao banheiro vizinho se abriu e um homem de certa idade, em roupa de dormir e boné de viagem, entrou no quarto. Supus que ele tivesse errado de direção ao sair do banheiro que se encontrava entre os dois compartimentos e que tinha entrado no meu por engano. Precipitei-me para informá-lo, mas percebi, totalmente desorientado, que o intruso nada era além da minha própria imagem refletida no espelho da porta de comunicação. E ainda me lembro que essa aparição me incomodou profundamente. (FREUD, 1972, p. 274, apud LE BRETON, 2019, p. 201)

O duplo é um tema tratado desde a Antiguidade, aparecendo em obras de arte e também em peças como as de Tito Mácio Plauto (cerca de 230 a.C – 180 a.C), um dramaturgo romano. O duplo ressurgiu ao longo dos séculos, e de acordo com Rank (2014, p. 126), “é no Romantismo, momento em que se concebe a ideia de inconsciente, valoriza-se o sonho e o símbolo, que o tema ganha um caráter trágico, que se expressa na criação literária de diversos países”. Nessas circunstâncias, o duplo é a representação de um indivíduo que se vê dividido e movido por forças opostas que lutam internamente, podendo levá-lo à autodestruição. Muitos escritores criaram textos ficcionais com personagens que lutavam contra o seu lado desconhecido.

Para o psicanalista Otto Rank (2014 [1925]), o duplo trata-se de uma segurança contra a destruição do ego. Duplica-se para se defender. Em seus estudos Rank (2014 [1925]) relaciona vários autores que emergiram um duplo em seus trabalhos. A exemplo: Edgar Allan

Poe, E.T.A. Hoffmann e Jean Paul Maupassant, semelhantemente, viviam circunstâncias familiares desfavoráveis o que os deixavam propensos à doença mental, cuja origem estaria em um acontecimento de natureza externa.

De acordo com Rank (2014, p. 17), “Hoffmann é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica”. As obras que narram um duplo, deixam claro que se ocupam com o problema do Eu. Dos vários exemplos citados na obra de Rank percebe-se o duplo tanto corpóreo – aquele que produz uma imagem idêntica desprendida do Eu e torna-se independente (sombra, reflexo, retrato) – quanto o duplo psíquico, aquele que representa duas existências diferentes da mesma pessoa, separadas pela amnésia ou por uma dupla consciência. Denota-se que, para Rank, os distúrbios mentais, psíquicos e a tendência a estes é que provocam a cisão do eu:

A propensão patológica a distúrbios mentais e psíquicos causa uma enorme cisão da personalidade com uma maior acentuação do Eu-complexo, que corresponde a um interesse anormalmente forte pela própria pessoa, pelos seus estados psíquicos e seu destino. Esse comportamento leva a um tipo de relação característica, já descrita, com o mundo, com a vida e, principalmente, com o objeto afetivo para o qual não é encontrada uma relação harmoniosa. A incapacidade direta de amar ou — levando ao mesmo efeito — uma ansiedade afetiva extremamente alta caracterizam os dois polos desse posicionamento radical em relação ao próprio Eu. (RANK, 2014, p. 78)

A sombra é um dos elementos relacionado ao duplo. De acordo com Rank (2014, p. 81), para alguns pesquisadores, “a crença em um espírito protetor, que se desenvolve a partir da superstição da sombra, está intimamente relacionada com a duplicidade”. Segundo Freud (2010 [1919]), os elementos tabus têm caráter ambivalente, e menções a isso também aparecem relacionadas à sombra. Nos estudos de Rank (2014 [1925]) percebe-se a relação da sombra tanto a uma crença por respeito quanto ao medo:

Os folcloristas, unanimemente, destacam a sombra como equivalente da alma do ser humano. Daí derivam tanto o particular respeito que é dedicado a ela, os tabus e credences a ela relacionados, quanto o medo de transgredi-los, já que o ferimento, o dano ou a perda da sombra são seguidos de morte. (RANK, 2014, p. 91)

Rank (2014 [1925]) apresenta ainda a relação do duplo com o aspecto narcísico, que é o caso da obra *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1890); este duplo também visto como representação de um arquétipo do rival, a exemplo da obra: *William Wilson*, de Edgar Allan Poe (1839). Há ainda o duplo identificado com o irmão. Rank usou como exemplo as obras de Hoffmann: *O elixir do diabo* e *Os duplos*, porém não há nestes casos, segundo esse psicanalista, uma explicação suficiente de que o conflito mental crie o duplo, de que a

projeção do conflito interno, e sua realização, tragam alívio, embora à custa do medo, mas entende-se que o medo por vezes pode criar, a partir do complexo do ego, a terrível visão do duplo. Esse duplo tornaria reais os desejos secretos e reprimidos da alma. Um sentimento de culpa seria transferido ao outro. Na teoria psicanalítica de Otto Rank (2014 [1925]), o duplo indica um distúrbio neurótico de personalidade, estabelecido através de uma cisão, de raiz narcísica, sendo que o excessivo amor-próprio provoca esta divisão.

Le Breton (2019, p. 122) também fala sobre um modo de duplicidade, a própria do rosto. Para o antropólogo, “uma ilusão da psicologia da vontade incentiva a acreditar em uma transparência da emoção na fisionomia e, simultaneamente, a suspeitar, às vezes, da duplicidade em um interlocutor que, segundo se presume, dissimula mais ou menos astuciosamente os seus verdadeiros sentimentos”. O mistério do rosto, nesse sentido, duplica o da pessoa (persona).

Em seus escritos, Le Breton (2019, p. 216) assinala que:

A ambivalência surgida da relação com o próprio rosto radicaliza-se no imaginário social sob a forma do duplo: os relatos, transmitidos de geração em geração, por via oral, ou aqueles evidenciados pela literatura ou pelo cinema, abordando-o como se fosse um mito, dão testemunho da inquietação do indivíduo frente ao inapreensível do próprio rosto. Receio diante da proximidade desconcertante entre a imagem e o modelo, entre o reflexo e o rosto, ambivalência surgida das tendências opostas do ser humano, receio atizado pelo temor de perder os seus limites, de ver vacilarem as bases de um sentimento de identidade vivenciado como precário, ao passo que, inversamente, a efígie adquire vida, uma tendência psicológica até então reprimida desenvolve-se rapidamente e separa-se do indivíduo por uma espécie de parto.

O duplo é identificado pelos traços do rosto, sendo esse modo mais evidente do que pelo corpo ou vestuário. É o confronto com o rosto semelhante afastado de si e identificado num outro que leva à percepção do duplo. Por isso, espelhos, sombras, sócias e máscaras revelam o duplo e despertam a angústia. Le Breton (2019, p. 217) assinala que “o espelho é o lugar em que, com maior frequência, se verifica a revelação do duplo, adquirindo vida a um rosto que acaba por se separar de seu possuidor para empreender a existência própria”.

Diferentes narrativas têm como relatos o duplo a partir de um espelho: o espelho seria assim, o portal de um duplo. Le Breton (2019) diz que o rosto é o lugar de gestação do duplo. Para o antropólogo, é a semelhança entre estes rostos a prova do desdobramento que no indivíduo provoca o pavor. Seria a espoliação do rosto (ou reflexo) um prenúncio do “desaparecimento em si”. Porque “O rosto não pode ser perdido, nem que seja durante um instante, sem se perder para sempre”.

Deve-se recordar que para Otto Rank (2014 [1925]), o duplo é criado no imaginário para preservar-se e opor-se à morte. Consiste em uma imagem artificial de si mesmo, um desdobramento de si cuja permissão se deve ao fato de ter perdido o enraizamento no próprio corpo. Le Breton (2019 [1992]) assinala que o rosto do duplo é assim arrancado do indivíduo aterrorizado que, de repente, destituído de sua identidade, observa o outro em si, que se tornou autônomo e toma consciência de que sua realidade é a do rosto que deixou de ter.

Em inúmeras sociedades o reflexo do rosto no espelho, na água, no metal, assim como nas fotografias é percebido como a emanção da alma; tal identificação, de acordo com o já mencionado antropólogo, Le Breton (2019 [1992]), implica a necessidade de se proteger de um confronto despropositado, pois, “A alma está do lado da morte. E o espelho é a interface em que se esquia a firmeza das referências, a zona de turbulência que circunda a irrupção possível do perigo”. (LE BRETON, 2019, p. 220).

Esta relação do espelho com o duplo também aparece na literatura japonesa. No já mencionado conto *Sono* (2015), uma mulher redescobre, através de sua insônia, o prazer da leitura que lhe proporcionará reflexões sobre sua vida. Num dado momento ela verifica, no rosto de seu marido, aquilo que ela chama de esquisito, um rosto “inqualificável”, e passa a questionar sua relação olhando para o próprio rosto. É diante do espelho, ao contemplar seu rosto, que ela se dissocia de si mesma:

Quando eu me sentia assim, eu ficava em frente ao espelho do banheiro contemplando meu rosto. Permanecia em silêncio durante cerca de quinze minutos mantendo a mente vazia, sem pensar em nada. Observava detidamente o meu rosto como se ele fosse apenas um objeto. Ao fazer isso, meu rosto gradativamente se dissociava de mim e passava a ser uma coisa com vida própria. Essa dissociação me ajudava a tomar consciência do meu presente. Conscientizar-me de um fato bem importante: a minha existência estava no aqui e no agora, sem nenhuma relação com as pegadas que deixei. Mas agora eu não consigo dormir. E, desde então, desisti de escrever o diário. (MURAKAMI, 2015, p. 13)

Para Le Breton (2019, p. 252), “a ocultação do rosto próprio sob outros traços fisionômicos, mesmo que ela seja consentida, redundava sempre em uma experiência de desdobramento de si”. É neste pressuposto que esta pesquisa se baseia e busca destacar que a máscara ao cobrir os traços (embora deformados), possibilitou que o homem “sem rosto” tivesse a experiência de um desdobramento.

O tema do duplo também foi bastante estudado por Clément Rosset (2008 [1976]). Para este filósofo francês, o duplo está presente em um espaço cultural vasto, ou seja, segundo ele, no espaço de toda ilusão. Nesse espaço opera-se o real e o outro acontecimento. Rosset inicialmente apresenta o vínculo entre o pensamento oracular (previsão, sentimento do

inevitável) com o tema do duplo. Na sua visão há uma relação profunda entre esse pensamento e o fantasma da duplicação, que explicaria a surpresa associada ao oráculo realizado, quando o oráculo se concretiza elimina-se a possibilidade de uma duplicação. Nas palavras deste filósofo, toda duplicação supõe um original e uma cópia, mas descobre-se que o “outro” não é verdadeiramente o duplo do real.

É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do “outro acontecimento”. De modo que é o acontecimento real que, em última análise, é o “outro”: o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. (ROSSET, 2008, p. 48)

O que se entende é que de certo modo, o real e o acontecimento são “o outro de coisa nenhuma”, pois nada distingue este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa de que ele seria o mesmo e um outro. O duplo se dissipa no limiar de qualquer realização, no momento de qualquer passagem ao real. Os acontecimentos que se realizam só representam uma espécie de real “ruim”, que pertence à ordem do duplo, da cópia: é o “outro” que este real apagou que é o real absoluto, o original verdadeiro do qual o acontecimento real é apenas substituto enganador e perverso, conforme Rosset (2008). Os acontecimentos que ocorrem são imitação do real. “A ilusão oracular — desdobramento do acontecimento — encontra assim um campo de expressão mais vasto no desdobramento do real em geral: na ilusão metafísica”. (ROSSET, 2008, p. 55).

Rosset (2008), com base nas passagens de Platão discorre, em seu livro, sobre a distinção da duplicação em dois níveis: o do nível sensível e do nível metafísico. O primeiro é compreendido como impossível de se duplicar. O segundo é visto como de caráter enganoso do real, de um real que é incapaz de se duplicar. Assim, nessa concepção de Platão, a duplicação seria considerada impossível; porém, Rosset argumenta que essa impossibilidade do duplo paradoxalmente demonstra que este mundo, aqui, é justamente apenas um duplo, porque como toda manifestação oracular, o pensamento metafísico se baseia em uma recusa, que ele considera de certo modo o outro de si mesmo. Tudo isso porque segundo ele, a própria noção do imediato é questionada. “Este imediato aqui apresenta-se como primeiro; mas não seria, antes, segundo?” (ROSSET, 2008, p. 62). Logo, se há uma privação do imediato, para Rosset a realidade humana estaria naturalmente, igualmente privada de presente. O presente seria inquietante se ele fosse apenas imediato e primeiro, ao que ele afirma o presente só é acessível pelo viés da representação, portanto, segue a uma estrutura interativa que o assimila a um passado ou futuro, permitido por um ligeiro deslocamento

levando a uma assimilação sob a forma de um duplo mais digerível. Rosset (2008, p.95) entende que “o afastamento de si por si mesmo, o qual sempre acaba por confirmar o seu próprio Eu, é igualmente perceptível no afastamento de outros que não si próprio, quando parece que estes são ao mesmo tempo, indesejáveis e semelhantes”.

Uma rejeição do presente no passado ou no futuro seria a ação de um indivíduo fascinado pelo presente, do qual tenta desesperadamente se desligar. De acordo com Rosset (2008, p. 67), um duplo estaria buscando a pessoa que o presente sufoca: “o duplo encontra o seu lugar natural um pouco antes ou um pouco depois”. Para o autor, o problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade se encontra pela existência, que aparentemente se é duvidosa. Diante disso, a verdadeira infelicidade, no desdobramento de personalidade, é no fundo, jamais poder de fato desdobrar-se: o duplo falta para aquele que o duplo persegue.

Ainda segundo Rosset (2008, p. 109) a obsessão pelo duplo, na literatura romântica, revela curiosamente uma preocupação exatamente oposta. “A perda do duplo, do reflexo, da sombra, não é aqui libertação, mas efeito maléfico: o homem que perdeu o seu reflexo, como, entre muitos outros, o herói de um célebre conto de Hoffmann, não é um homem salvo, mas sim um homem perdido”.

Rosset (2008 [1976]) caracteriza a ilusão como uma forma de defesa de proteção contra o real. Para ele, a faculdade humana é frágil em admitir a realidade, aceitar sem reservas o real. A ilusão psicológica seria proveniente da dificuldade de aceitação do real. O que se é apresentado é que o fato de se ver o mundo de maneira metafísica e idealista, seria uma consequência de uma dificuldade psíquica em aceitar o real, uma defesa contra as realidades. É desse processo que o outro vem a ser necessário, porque, supostamente, o outro seria melhor. Por isso, Rosset associa a ilusão (a rejeição da realidade) ao duplo. A tal fuga da realidade levaria o sujeito a uma ilusão, sendo isto uma tentativa de evitar a realidade desagradável.

Diante dessa teoria de Rosset (2008 [1976]), pode-se entender então que o duplo é um tipo de ilusão, que denuncia que o sujeito é a sua imagem social, ou qualquer outra à qual ele se identifique, desidentificando-se dele próprio. A ilusão não estaria na imagem social, mas nessa carência psíquica de ter uma imagem endossadora da sua existência, um duplo de si.

Portanto, desenha-se que o Eu sem máscara é um, e o Eu com máscara é outro. O Eu iludido seria um, o Eu validando o real seria outro. O sujeito jamais permaneceria o mesmo, independentemente de suas vivências que o vão constituindo, pois, não se é possível apagar-se. Nessa ideia de Rosset todo sujeito é o seu real, mas sempre será constituído do seu

presente, do seu passado, das suas imagens. A ilusão do duplo consiste em imaginar estas imagens ou aparências de si, sejam elas um ideal ou um constructo social que se entenda como necessário. Um duplo do verdadeiro eu. Rosset mostra, na sua obra, *O real e seu duplo* (2008 [1976]), que construir uma identidade social, que não expresse sua verdadeira face, mesmo que temporária, ela será o dissimular de si, ser o que não se é, um mascaramento.

Acerca das quatro teorias apresentadas, aponta-se que para Freud (2010 [1919]), o duplo decorre quando a pessoa se equivoca quanto ao próprio “Eu” ou coloca outro Eu no lugar, gerando assim, uma divisão do Eu. Além disso, deriva de um retorno do familiar, do reprimido. O duplo, para Freud, age como um observador e censura-o, deixa-o alerta da própria consciência. Para Rank (2014 [1925]), o duplo surge num indivíduo movido por forças opostas lutando internamente, podendo levá-lo à autodestruição. Esse duplo se ocupa de um problema do Eu, e é ainda visto como uma oposição à morte. Rank também aponta dois tipos de duplo o corpóreo e o psíquico. O primeiro produzindo uma imagem idêntica despreendida do Eu, que se torna independente. O segundo representando duas existências diferentes, separados por uma dupla consciência. Para Rosset (2008 [1976]), a duplicação supõe um original e uma cópia, mas descobre-se que essa cópia não é verdadeiramente um duplo do real, pois essa cópia seria apenas um real “ruim” ocultado pelo real “bom”, na verdade, ocultado pelo “real” acolhido como “real”. Tudo isso porque segundo Rosset, o afastamento de si por si mesmo, confirma um afastamento dos outros e isso é indesejável. Há nesse afastamento uma rejeição do passado e do futuro, um tentar desligar-se. Caracteriza uma ilusão como forma de proteção contra o “real”, ilusão proveniente da dificuldade de aceitação do real. Um tipo de ilusão que denuncia que o sujeito é sua imagem social, desidentifica-se de si próprio. O duplo mostra que o real acolhido como real é uma construção social que não exprime a sua verdadeira face, é um dissimular, um mascaramento. Para Le Breton (2019 [1992]), o rosto é o lugar da gestação do duplo. Espelhos, sombras, sócias, máscaras revelam o duplo por uma identificação pelos traços físicos e principalmente do rosto. Segundo o autor, acredita-se em uma transparência da emoção na fisionomia e, ao mesmo tempo, suspeita-se da duplicidade de quem fala presumindo uma dissimulação. O mistério do rosto, duplica o da pessoa. Desse modo, viu-se que o rosto não pode ser perdido porque o sujeito se perderia para sempre. Estas quatro formas de identificar o duplo corroboraram a análise, todas elas compõem o “duplo” na obra *O rosto de um outro* (2015 [1964]).

Portanto, esta seção apresentou quatro percepções sobre o duplo, tornando possível verificar que o duplo embora visto por diferentes óticas, trata igualmente de um problema do

Eu. Na análise que segue no próximo capítulo, a ideia foi apresentar, dentro da narrativa, estas quatro possibilidades de origem do duplo. Visto que, não foi possível identificar um único tipo de duplo na personagem, ao contrário, Abe trabalha o que aqui denomina-se “duplo-duplo”, porque embora a máscara represente de fato e evidentemente um duplo, as bandagens também incidiam um duplo primário, só que menos audacioso.

Concluindo, este capítulo apresentou quatro seções, sendo elas: rosto; devir; máscara e duplo. As quatro seções significam as fragmentações que de certo modo, contribuíram para a crise de identidade da personagem “sem rosto”. Nestes estudos apresentados até aqui comprovou-se que “perder um rosto” é perturbador porque seu significado está principalmente, conectado à linguagem, e entende-se este rosto como uma ferramenta de relações sociais. Além disso, o rosto significa um elo entre o interior e exterior do sujeito. Ao sofrer uma desfiguração como a que a personagem vivencia, depara-se com uma nova experiência: a do desrostificado, e a partir disso, a personagem entra em devir. O devir-monstro apresentado nesta pesquisa vai proporcionar entender a narrativa do homem “sem rosto” pela percepção do anômalo. O desconforto vivido pela personagem leva-a a criar sua própria máscara, que como estudado, o elemento máscara, desde a antiguidade, permite diversos significados e simbologias, sendo que para esta pesquisa o seu significado mais importante é o paradoxal de que embora a máscara oculte um rosto, ela passa a revelar além dele. Dito isso, como resultado, dentro da narrativa o uso dessa máscara possibilitou um desdobramento, o duplo, que significa um conflito do Eu. Desta feita, o próximo capítulo irá apresentar todas estas fragmentações e percepções aqui apontadas, de maneira a comprovar que a obra revela um sujeito desfigurado para mais que existindo, resistindo e provocando, um sujeito em devir-monstro.

4 O DISCURSO DO MONSTRO

O rosto de um outro (2015), é um romance, primeiramente, intrigante em sua composição narrativa. Como já mencionado na introdução, a obra física em análise está estruturada conforme as divisões criadas por Abe. A edição japonesa utilizada nesta pesquisa não possui as demarcações de forma lúdica, mesmo assim, conta com as marcas que identificam os cadernos e as cartas no início de cada “capítulo”. Aqui neste estudo, a análise foi segmentada pelos elementos considerados reveladores dessa obra. Ressalta-se que este romance foi considerado por Yukio Mishima²⁸ uma obra importante para a literatura da época, segundo ele, pela criação inédita de Abe. Em seu ensaio *Gendai shôsetsu no sanhokô* (“as três direções do romance moderno”) (1965), Mishima alega que o rosto geralmente é dado e determinado pela hereditariedade, e conforme ele, por vários motivos, uma cirurgia plástica não poderia destruir os fatores determinísticos do rosto. Além disso, o rosto pertence às outras pessoas mais do que ao Eu, sendo este um sinal importante na qual denuncia, que se distingue do outro pelo julgamento dos olhos dos outros. Em outras palavras, tendemos a dissociar a sociedade do diagrama da sociedade do ego, mas, para demonstrar a incerteza dessa noção, o autor coloca um rosto na face e na sociedade, e assim inicia empurrando o ego para um pântano sem fundo. O esforço meticuloso da solidão absoluta desse ego para criar uma máscara está em sintonia com a vontade artística do artista, o que força o leitor a trabalhar com o autor em uma tarefa tão assustadora.

Aponta-se que neste romance tem-se um narrador autodiegético e a estrutura da obra transita entre o epistolar e o diário. O tempo da narrativa embora cronológico, apresenta-se “encapsulado”, uma vez que ele menciona ter alugado o apartamento, local onde coloca o plano em prática, por três meses, e afirma ter organizado e finalizado a escrita dos manuscritos em três dias, mas discorre sobre fatos que ocorreram num período de um ano, período este localizado entre o fatídico acidente até o encontro, arquitetado por ele, da esposa com os manuscritos. Ainda, por se tratar de um narrador personagem e seus manuscritos, o tempo psicológico é bastante evidente. Três linhas de raciocínio estão sendo seguidas para

²⁸ Yukio Mishima, pseudônimo de Kimitake Hiraoka, foi um romancista e dramaturgo japonês. Conhecido mundialmente por suas obras que revelam uma obsessão pelo tema da morte. É considerado, juntamente com Yasunari Kawabata, Natsume Sôseki e Junichiro Tanizaki, um dos grandes nomes da literatura japonesa moderna. Perfeccionista com a própria obra, era também obcecado pela cultura e comportamento dos samurais, tendo tirado a própria vida em um ritual *seppuku*, conhecido no ocidente como *harakiri*. O primeiro sucesso de Yukio Mishima foi *Confissões de uma máscara* (1948), romance de teor autobiográfico em que um jovem homossexual precisa se esconder atrás de uma máscara para evitar as cobranças da rígida sociedade japonesa.

acompanhar a narrativa deste romance: a primeira é a linha de um sujeito vivenciando um drama psicológico, consequência de um processo de “desterritorialização”; a segunda é a de um sujeito que por estar sofrendo um conflito psíquico, constrói uma máscara e vivencia um duplo; e a terceira é a de um sujeito que, por adquirir um rosto deformado e experimentar um sentimento de discriminação, “entra” em devir. (a primeira e segunda linhas constroem a ideia da seção a seguir 3.1, a terceira linha é a base da segunda seção deste capítulo, 3.2).

Dito isso, a análise a seguir está dividida em cinco seções: a primeira apresenta as “urticárias psicológicas” que afetam a personagem e que a levam a criar uma máscara e projetar um duplo; a segunda discorre sobre a percepção do anômalo que o leva ao devir-monstro, e o significado do outro na vida do sujeito; a terceira seção fala da importância da escrita como o meio que permite a confissão e comunicação entre as personagens; a quarta seção busca comentar as transtextualidades como riqueza narrativa na construção da obra; e a quinta seção oportuniza uma discussão sobre uma “falsa” possibilidade de encaixe deste romance em gêneros como: romance autobiográfico, autoficção e “romance do eu”, devido à obra comportar alguns elementos e aspectos considerados autobiográficos.

Antes de iniciar a análise destaca-se ainda que, os textos de Abe Kôbô incidem em um complexo engendramento do existir. Em sua maioria, quase todas as obras deste autor falam de personagens perdidas em busca de algo. Nesta obra em análise não é muito diferente: o que chama atenção e torna característico às obras de Abe, é que todas as suas histórias possuem em certo grau, um ineditismo e um tom de genialidade. Seus personagens nunca remetem à “normalidade” e, mesmo num clima de absurdo, eles conseguem mostrar-se ainda mais insólitos.

4.1 DAS URTICÁRIAS PSICOLÓGICAS AO DUPLO

Nesta primeira parte da análise, serão apresentados: o drama psicológico ocasionado pela “perda” do rosto; o sentimento de “desterritorialização” que, de alguma forma estimula o sujeito em sua fragmentação do Eu; e o conflito psíquico que o leva a criar uma máscara para um rosto que “não existe”. Reforça-se aqui que o duplo não é particular apenas ao uso da máscara, mas que o “rosto” envolto em ataduras também incide a um tipo de duplo. Desta feita, essa seção discutirá não somente sobre o duplo, apresentará também tudo aquilo que representa e evidencia, de algum modo, suas “urticárias psicológicas” e outros elementos, como, por exemplo, as cores dos cadernos que revelam um significado implícito na obra.

O romance *O rosto de um outro* (2015 [1964]) inicia com uma carta deixada pela personagem principal que aqui, inicialmente, está sendo chamada de homem “sem rosto”. Esta carta é destinada à sua esposa, que de forma nada convencional foi induzida a ir até um apartamento para que tivesse acesso a esta carta. O homem “sem rosto”, através desta, denota ter total conhecimento do seu duplo, a quem ele se refere como “ele”, e por diversas razões deseja eliminá-lo. “Depois de percorrer os meandros de um remoto labirinto, você chegou afinal. Servindo-se do mapa que *ele* lhe deu, foi com dificuldade que conseguiu alcançar este esconderijo.” (ABE, 2015, p. 9). A carta, na concepção dele, foi uma armadilha, a qual ele considera bem preparada, uma vez que a esposa fizera exatamente, até certo ponto, como ele previra. Destaca-se que embora ele tenha usado o duplo para induzi-la ao local, quem escreve é ele. Dessa forma, denota-se uma colaboração entre ele e o duplo.

Nesta análise escolheu-se usar o termo “duplo” para referir-se ao “outro” do Eu e o termo “outro” para referir-se aos outros no sentido de alteridade. Esta distinção é necessária porque na narrativa tanto o “duplo” quanto o “outro” marcam presença significativa. Sendo o “outro”, elemento considerável para o surgimento do duplo.

Nos primeiros parágrafos da primeira carta o leitor percebe que o homem “sem rosto”, considera ele, o duplo e a esposa como “mascarados”. Os “três” envolvidos seriam cúmplices e culpados. O léxico “mascarada” revela a encenação, pois este vocábulo remete a um tipo de divertimento do século XVI, na qual cenas de cunho mitológico, alegórico ou satíricos eram representadas por personagens mascarados. O termo faz pensar que não se trata apenas dele (como mascarado) atuando, mas um outrem, a esposa, por isso sua ira se revela na escrita.

Você sentirá raiva e humilhação, mas peço-lhe, contenha com firmeza o olhar que por vezes tenta projetar-se para longe deste papel e continue lendo. Você não faz ideia de quão intensamente desejo que supere este momento com segurança e dê um passo mais em minha direção. Não sei se ele me destruiu ou se eu o destruí: seja como for, o fato é que aqui cai o pano sobre a mascarada. Penso em matá-lo, em me apresentar espontaneamente como sendo o assassino, em confessar tudo sem nada ocultar. Quero que você continue lendo, não importa se movida por complacência ou por sentimento oposto. Àquele a quem foi dado o direito de julgar, cabe também o dever de ouvir a confissão. (ABE, 2015, p. 10)

Também pelo excerto: “quero apenas preencher com uma insignificante mascarada o intervalo excessivamente longo entre um ato e outro do teatro da minha vida” (ABE, 2015, p. 28), comprova-se que o termo “mascarada” advém de uma performance artística.

Desde o princípio percebe-se um tom persuasivo e por vezes acusativo: “É verdade, se você me abandonar friamente enquanto aqui me encontro rendido, nada impede que sobre você recaia a suspeita de uma cumplicidade que não existiu”. (ABE, 2015, p. 10). Nota-se

ainda, que ele próprio percebeu que sua escrita teria um tom demasiado justificativo, o que lhe desagradou. Na verdade, como ele mesmo diz: “Não vou negar que o cair do pano foi bastante penoso para mim, mas, ainda assim, eu mesmo sempre tive a convicção de não estar iludido” (ABE, 2015, p. 12), ou seja, a revelação foi penosa para ele, mas, em contrapartida, sua “lucidez” com os fatos fora o impulso para escrever. Será que realmente ele estava convicto de não estar iludido? O homem “sem rosto” já prenunciava através da primeira carta que ele a utilizava para desabafar, expor tudo aquilo que o incomodava.

Justo agora que a muito custo firmei a intenção de confessar tudo, já não suporto a ideia de me sentir como se tivesse um naco duro de carne mal mastigada preso na garganta. Afinal, os trechos que parecem gritar em desespero são todos acessórios, ignore-os a seu critério e o problema estará resolvido. (ABE, 2015, p. 12)

É nessa primeira carta que ele deixa as primeiras marcas de sua instabilidade, visto que denota alguma agressividade, e, ao mesmo tempo, demonstra um certo cuidado, talvez não por exatamente carinho, mas por necessidade de ser lido por completo, afinal, o plano não teria sentido se ela abandonasse os escritos e partisse sem lê-los. “(Você está se sentindo confortável neste momento? Por falar nisso, as folhas de chá verde estão na lata verde pequena. Enchi a garrafa térmica com a água que acabei de ferver; use-a por favor.)”. (ABE, 2015, p. 13).

O homem “sem rosto” inicia o caderno preto apontando que a ordem e as cores das capas, não possuem relação, que isso fora uma escolha aleatória visando facilitar o ordenamento, porém, ao que tudo indica, as cores na cultura japonesa permeiam significativamente festivais, superstições e datas comemorativas; desta feita, a escolha das cores dos cadernos e a ordem utilizada remetem a uma lógica cultural e possivelmente psicológica na personagem.

Apenas como um lembrete, estabeleci a ordem dos cadernos de acordo com a cor das capas: primeiro o preto, depois o branco e, por último, o cinza. Não há nenhuma relação entre as cores e conteúdo, claro. Escolhi-as de maneira aleatória visando apenas a facilitar o ordenamento. (ABE, 2015, p. 17)

De acordo com Ichikawa (1990), com a introdução do budismo, um significado das cores também fora introduzido no Japão. No período Nara (710-794) e Heian (794-1185) o preto era uma cor pura, obtida de forma pura. Ainda de acordo com este pesquisador, foi no final do século X que a cor preta foi usada na vestimenta dos altos funcionários. Preto e branco são cores base de outras cores, e são cores usadas em cerimônias formais, o manto

usual do monge é preto e o quimono por baixo é branco, demonstrando uma simbologia das cores. Conforme o livro *Karārīdingu* (“leitura das cores”) de Fukase Keisuke (2010), tanto o branco quanto o preto representam o começo e o fim, e o fim significa um novo começo. Nesse estudo o preto também remete ao desespero, muito usado para suprimir a raiva. Popularmente, o preto corresponde à ausência de luz, e por vezes está ligado à inconsciência e destruição, uma cor sombria e ao que parece, na maioria das culturas, também está associado ao mal. Além disso, o preto é uma cor que remete à angústia, à condenação, e chega a representar um submundo.

Segundo Ichikawa (1990), ao contrário do ocidente, no oriente o branco foi muito utilizado no luto. Muito antes da Primeira Guerra Mundial, os parentes do falecido usavam roupas brancas de luto e, mesmo depois da guerra, em muitas regiões, homens usavam *kamishimo*²⁹ branco e mulheres, chapéu de algodão branco nos funerais. Só há cerca de trinta, quarenta anos que o preto passou a ser utilizado em funerais, ainda assim algumas localidades fazem uso do branco nas cerimônias funerárias. Nos registros do *隋書倭国伝*³⁰ (zuishowakokuden), foi descrita a confecção de roupas brancas para o luto. Também em poemas do *万葉集*³¹ (Man’yōshū, “Coletânea de dez mil folhas”) fala-se sobre a vestimenta branca do luto; além disso, no *日本書紀*³² (Nihonshoki, “Crônica do Japão”) há passagens sobre o luto relatando sobre o funeral Asanomino ou Asanokoromo, no qual vestia-se túnicas brancas durante a procissão funerária.

Por fim, o cinza que segundo Fukase (2010), é o estado sem saturação, não é preto nem branco, e mesmo que o matiz seja vermelho ou azul, torna-se cinza se não houver saturação. A partir disso, de acordo com este pesquisador, surge a imagem de “hostil”, ou talvez, uma razão pela qual não se revela; há, então, uma “defesa” psicológica, representando um estado confuso. Remete às ruínas porque dá à imagem das cinzas deixadas após a queima, um valor residual, uma imagem de exausto, enfraquecido, um “estado indesejado”; às vezes o vazio é chamado de “cinza”. O cinza também é uma cor que perdeu a parte emocional: um estado “pouco claro” é denominado de cinza. Deste modo, o cinza simboliza incerteza, representa um vazio, uma indefinição, um estado confuso.

²⁹ Roupas usadas pelos guerreiros e, a partir do século XV, por outras pessoas durante algumas cerimônias.

³⁰ Registros da dinastia Tang (China) em 629. O volume 81 descreve sobre os costumes do Japão.

³¹ Grande antologia de poemas compilados por Otomo no Yakamochi por volta de 760, reunindo obras de poetas da corte, assim como de pessoas comuns, camponeses e outros.

³² Antiga história oficial do Japão, composta em 720 pelo príncipe Toneri (675-735), Futo Yasumaro e alguns outros historiadores, para completar o *Kojiki*. Essa obra retoma do *Kojiki* a descrição das origens do Japão (com algumas variações) até 697.

Não se afirma aqui que estas cores tenham exclusivamente este significado; afinal, as interpretações variam e as cores, assim como outros objetos, possuem significações variadas e muitas vezes ambíguas; por isso, neste estudo, serão considerados como “supostos” os significados das cores aqui mencionados. Apesar disso, a leitura dos cadernos parece definida em três etapas, similarmente aos presumidos significados das cores: [preto] inicialmente quando ele inicia seu próprio golpe “destrutivo”, [branco] seguido do “luto” do seu “antigo Eu”, e por fim, [cinza] um “estado confuso” a imagem do enfraquecido, quando ele não se vê nem como um homem nem como o duplo.

Deste modo, o caderno preto demarca a revelação do seu plano que, fazendo alusão aos supostos significados das cores, marcam o início da sua “destruição”. Para construir a fatídica máscara, o homem “sem rosto” aluga um apartamento que ele o denominou como “Recanto S”; é nesse local que ele finaliza seu plano. O tom de suplício já inicia neste caderno. Ao relatar o contato com uma criança e o zelador do local, leva-o a discorrer sobre sua pungência em relação ao isolamento.

[...] mal me viu, uma menina dos seus seis ou sete anos que brincava no jardim se pôs a soluçar como se estivesse assistindo à continuação de um pesadelo. O zelador, porém, mostrou-se extremamente atencioso, talvez por exigência de seu cargo. Aliás, atencioso não foi só o zelador. Para minha tristeza, quase todos com que me encontrei foram pródigos em me dispensar gentilezas. Todos foram excepcionalmente atenciosos, contanto que eu não tentasse aprofundar a relação para além de determinado limite. Claro. Se não pretendiam me olhar de frente, devem ter se sentido ao menos na obrigação de me tratar com cortesia. Sorte minha, pois assim pude também escapar de escrutínios inconvenientes. Barrado por uma parede de cortesia, permaneci sempre em perfeito isolamento. (ABE, 2015, p. 18)

A máscara no romance não tem só a conotação física, mas também comportamental, pois para ele a sociedade fingia, atuava. “A vida seria bem mais fácil se o fingimento sempre desmoronasse como um frágil castelo de areia...” (ABE, 2015, p. 19). A perspectiva dele em relação ao julgamento alheio sobre si, é muito evidente. Na sua opinião, a todo instante estava-se sob mira de alguém, a ponto de desejar fortemente que a luz de todos se apagasse e assim a visão deixaria de ser um sentido, não se revelaria mais através dos olhos, logo só sua voz o representaria.

Além de tudo, desde o início, eu começava a ter afinidade com a escuridão. Francamente, seria maravilhoso se, num átimo, todos os seres humanos do planeta ficassem sem olhos ou esquecessem que a luz existe. No mesmo instante todas as formas possíveis e imagináveis se reconciliariam. Todo mundo se daria conta de que pães, sejam eles triangulares ou arredondados, são pães e nada mais... E, por falar nisso, a menina de há pouco também estaria de olhos fechados e apenas ouviria

minha voz. Nesse caso, teríamos ido juntos a um parque de diversões e nossa relação evoluiria a ponto de lado a lado, tomarmos um sorvete... (ABE, 2015, p. 19)

Aponta-se ainda neste episódio relatado acima, a analogia que ele faz da luz com a escuridão. Ele passa a ter afinidade com a escuridão porque, segundo ele, ela o liberta. Ele diz: “Por causa da existência da luz, a menina se confundiu e, em vez de considerar que o pão triangular era um pão, acabou achando que era um triângulo. Pois isso que chamamos luz, embora seja em si transparente, parece tornar opacos todos os objetos que ilumina”. (ABE, 2015, p. 19). Para o homem “sem rosto” a escuridão em oposição à luz corresponde a uma liberdade condicional com vencimento previsto, porque a luz significa visibilidade, sendo para ele a exposição da relação homem e seu duplo, além da percepção de como os outros reagem a ele, luzes são nuances de visibilidade. Abre-se aqui um parêntese; Abe subverte uma lógica quase que automática de relacionar a luz ao desejável e a escuridão ao indesejável, e, de forma peculiar, Abe ainda desassossega um entendimento sobre o escuro da cultura japonesa.

Na obra *Em louvor da sombra* (2017 [1933]), Jun`ichiro Tanizaki discorre sobre como o ambiente escuro proporciona a beleza, é nas sombras que o oriente busca a beleza pois, segundo ele:

A beleza inexiste na própria matéria, ela é apenas um jogo de sombras e de claro-escuro surgido entre matérias. Da mesma maneira que uma gema fosforescente brilha no escuro, mas perde o encanto quando exposta à luz solar, creio que a beleza inexiste sem a sombra. (TANIZAKI, 2017, p. 50)

Tanizaki entende que os orientais buscam satisfação no ambiente que os cercam, eles tendem resignar-se com a situação na qual se encontram. Não se queixam do escuro, olham-na como inevitável, pois a claridade seria deficiente, e ao imergir na sombra descobrem a beleza inerente. Analisa-se aqui que o tom em *O rosto de um outro* diverge dessa cultura japonesa apresentada por Tanizaki. Embora a personagem no auge da sua tortura psicológica, perceba a escuridão como alívio e a deseje, esta escuridão não segue a linha do evidenciar uma beleza, mas sim, um não evidenciar sua “fealdade”. A escuridão que um e outro autor retrata são distintas, uma vez que Tanizaki trabalha a linha estética japonesa *wabi-sabi*³³. Já

³³ O *wabi-sabi* é a apreciação estética do despojamento, utilizada por Sen No Rikyu na cerimônia do chá. Refere-se ao viver uma vida comum com as privações, com a insuficiência ou com a imperfeição, e está relacionado às doutrinas de desaparego do zen budismo. Estes conceitos estão representados na produção artística através do rústico, do imperfeito, do monocromático e do aspecto natural. Através do *wabi* e *sabi*, é possível o

Abe trabalha a escuridão por um olhar mais ocidental, ele permite às suas personagens ideias talvez condenáveis pela sociedade, como a de desejar que todos os seres humanos ficassem sem olhos, ou esquecessem a luz. Seus personagens não são passivos, eles atacam e de maneira silenciosa. Sejam através da mulher que reside num “poço” de areia, como em *Mulher das dunas* (1962), ou como o homem encaixotado da obra *O homem caixa* (1973), Abe perturba uma ordem, seja ela cultural ou existencial.

Quanto ao aspecto físico da personagem, o que se tem inicialmente é a representação de um homem “enfaixado” e que, segundo ele, apenas olhos e boca ficavam expostos. Aliás, só a boca, porque os olhos ele dizia esconder sob óculos escuros. O fato dele sentir-se acuado por sua aparência é crucial diante de um homem adulto, chefe de departamento de laboratório e conforme ele, respeitável.

Esse tipo de urticária psicológica pode até abalar um juvenzinho de rosto coberto de acne, ansioso e totalmente iludido, mas é constrangedor quando acomete um homem respeitável como eu, que tem sob seu comando um departamento de laboratório e devia estar ancorado com firmeza à sociedade com algo tão pesado quanto uma âncora. Saber que não existe nenhum outro motivo além da aversão diretamente associada a um ninho de sanguessugas e ainda assim ser incapaz de me livrar da angústia me deixa inconformado comigo mesmo. (ABE, 2015, p. 21)

No excerto acima, aponta-se uma auto-observação e censura, estado de alerta de sua própria consciência. Um estado psíquico que corrobora com o visto em Freud (2010 [1919]), de que o duplo age como um observador e censura-o, deixa-o vigilante de sua consciência. Notoriamente, não há indícios de que nesse caso o duplo esteja atuando, porém, presume-se que há nos pensamentos do homem “sem rosto” um conflito que encaminham para o aparecimento do duplo.

Num tom de tentar reverter seu incomodo diante dos outros, ele lança mão de fazer piadas consigo mesmo. A referência a uma metáfora sobre mascarado surge já nesta ocasião, mas que ele revela não estar sendo suficiente devido à existência do “ninho de sanguessugas”. “Reconheço também que me sentia até certo ponto confortável com a máscara, não fosse o fato de sob ela existir um ninho de sanguessugas” (ABE, 2015, p. 21).

A referência ao “ninho de sanguessugas”, remete a dois elementos: o de aspecto físico e real, ou seja, queloides que de fato existiam e formavam uma massa que o incomodavam (metaforicamente ninho de sanguessugas, pois sugavam a aparência “normal”); e o de aspecto

psicológico, o sentimento da personagem em relação ao que supostamente os outros pensavam sobre ele. Nisto se incluem seus colegas de trabalho, sua esposa e toda a sociedade adjacente. Para corroborar o primeiro elemento observa-se: “Se um monstro servia, não havia necessidade alguma de recorrer à uma máscara, o ninho de sanguessugas já teria sido mais que suficiente”. (ABE, 2015, p. 274). Já para comprovar o segundo elemento, destaca-se que a personagem menciona que as sanguessugas acabaram com suas defesas, e como exemplo dessa atitude reprovável ele cita um evento ocorrido no local de trabalho.

[...] o exército de sanguessugas derrubou barreiras defensivas compostas de diferentes produtos e métodos de tratamento, como ingestão de terramicina, injeções de cortisona, tratamento radioativo, e ...arregimentou novos soldados de maneira incessante, aprofundando e expandindo a ocupação do meu rosto. Por exemplo, certo dia... Era hora do almoço e meus colegas e eu acabávamos de voltar de uma reunião em outro departamento... Uma jovem assistente recém-formada na faculdade se aproximou folheando um livro e me olhando com malícia. — Olhe, professor, que ilustração divertida! Sob seu dedo fino havia um desenho em bico de pena de Klee intitulado *Rosto falso*. O referido rosto estava dividido por inúmeros traços horizontais e, dependendo de como fosse considerado, podia até ser a representação de uma face enrolada em voltas e mais voltas de bandagem. (ABE, 2015, p. 22)

A referência ao termo “ninho de sanguessugas” é recorrente em toda obra, essa “imagem” apresenta uma ideia de deterioração do homem “sem rosto” como sujeito, um sentimento que ele não consegue administrar, um estado orgânico que ele não pode alterar. Ter “perdido” o rosto levou-o a uma “desterritorialização”, ao desaparecimento da sua antiga imagem; passa a viver em estado de corrosão, pois tudo à sua volta perde o sentido que outrora possuía. A sua situação foge ao seu controle, é a natureza acabando com ele.

A seguir, a imagem que o homem “enfaixado” cita:

Figura 6 – *Senecio*



Fonte: <https://www.etsy.com>

Identifica-se que a imagem à qual ele se refere como *Rosto falso*, seria a obra *Senecio* de 1922. A associação fez-se pela denominação em japonês 偽りの顔 (itsuwari no kao), que

quando consultada correlaciona à obra *Senecio*. Sobre esta pintura sabe-se que é considerada representativa de Paul Klee, pertencente ao cubismo e por vezes relacionada aos mascarados africanos. A obra traz uma adaptação do rosto humano representada em figuras geométricas. Parece facilmente um rosto mascarado, que remete a um arlequim pelo seu colorido. Já a nomenclatura *senecio* tem origem no latim e significa “homem velho”. Coincidentemente ou não, durante o período nazista, esta e outras artes do artista foram retiradas das galerias alemãs por serem consideradas “degeneradas”.

A partir desta cena relatada pelo homem “enfaixado”, revelou-se que toda sua suposta força em usar sua condição como piada e disfarçar sua insegurança não se sustentou diante da menor deselegância do outro. Aponta-se ainda que a imagem *Senecio* que se vê acima parece distorcida da imagem descrita pelo homem “enfaixado”.

O referido rosto estava dividido por inúmeros traços horizontais e, dependendo de como fosse considerado, podia até ser a representação de uma face enrolada em voltas e mais voltas de bandagem. Apenas na área dos olhos e da boca havia finas brechas que ressaltavam cruelmente a inexpressividade daquela fisionomia. (ABE, 2015, p. 23)

Tudo isso porque ele é assaltado de um indescritível sentimento de humilhação, tornando-se para ele insuportável pensar que ela o via daquela maneira. Por conta disso, tomado de violência, ele rasga o livro. Le Breton (2019 [1992]) diz que é o olhar dos outros, sobretudo, que contribui para a perda do rosto. Ou para a sua revivescência. E é a partir deste incidente que o homem “enfaixado” percebe que as “sanguessugas” não provêm apenas do seu exterior, mas também do seu interior. “O aviso se aproximou silenciosamente pelo lado de dentro”. (ABE, 2015, p. 24). O ninho de “sanguessugas” era o oposto à toda a elaboração planejada da máscara, enquanto a máscara encobria seu Eu, os “sanguessugas” expunham seu Eu e o duplo, revelando todo seu incômodo.

Deve-se também considerar que, a personagem era um especialista em reologia, ele que outrora estudava o fluxo e mudança de forma da matéria, agora ele era o seu próprio objeto de pesquisa, a própria matéria em fluxo e transformação. Ele se via diante não só de uma desfiguração do rosto, mas também de uma mudança nas suas relações, nos seus sentimentos e em quem ele era. O conflito psicológico advinha de uma situação de inconstância, ele se tornara uma forma não reconhecida, e que, aos olhos de outrem era matéria amorfa.

A personagem revela, em uma de suas lembranças, seu rompante em relação à própria irmã, e depois em relação à esposa. Ambos os relatos remetem à iminência da perda destas

mulheres em sua vida; a irmã, possivelmente através do laço, demonstrava seu afloramento e a esposa parecia distanciar-se dele devido ao acidente. Neste aspecto pode-se sinalizar a teoria de Freud (2010 [1919]) de que o duplo seria familiar e remeteria àquilo que foi reprimido, pois, fica evidente que as ações do “mascarado/enfaixado” representam uma ação que outrora ele mesmo teve, uma espécie de retorno do reprimido. Essa passagem com a irmã não deixa dúvida de que o sentimento do inquietante liga-se diretamente à figura da máscara, ou seja, à ideia de perder a esposa. Também é desta forma, que seus monstros se evidenciam. É nesta fase que o homem “enfaixado” revela que: “Se tivesse optado por agir... nesse caso, teria dilacerado seu rosto, transformando-a num monstro no mínimo tão feio quanto eu.” (ABE, 2015, p. 27). Os rompantes reveladores de desejos maldosos e, por vezes macabros, denotam seu estado de revolta, sua perturbação psíquica.

Em sequência, no caderno preto, a construção da máscara é contada detalhadamente; durante este processo ele afirmava ainda acreditar que, não importando quantos rostos ele tivesse, nada alteraria o fato de ele ser ele mesmo. Neste caderno, ele se questiona quanto à relação entre a identidade e o rosto “[...] a perda do rosto não podia significar a perda de algo essencial?” (ABE, 2015, p. 40). Contudo, ele termina o primeiro caderno contradizendo-se: “[...] Devo ter me sentido assim por imaginar que a alteração psicológica que ocorreria no momento em que terminasse a minha máscara seria semelhante à que sinto ao ocultar o rosto com bandagens”. (ABE, 2015, p. 96).

A construção da máscara, com base nos estudos de Alberto Cupani (2016), filósofo argentino, pode ser entendida como uma manifestação volitiva, isto é, uma manifestação proposital baseada na relação dessa personagem com a realidade na qual ele vivia. Um desejo que nasce da vontade de sobreviver, de controle ou poder, vontade de liberdade, procura por posição ou ainda realizar um ideal, podendo ser ainda um pouco de cada coisa. Carl Mitcham (1994, apud Cupani, 2016, p. 19) observa: “o conhecimento e a volição se unem para colocar em existência artefatos ou para usá-los”. O autor diz que o aspecto volitivo é uma manifestação subjetiva, a motivação da pessoa se conecta com a produção, uso e conhecimento dos artefatos. Dentro da narrativa percebe-se que a personagem tinha o desejo (retomar as relações) e tinha o conhecimento (ele era um químico), permitindo assim, a construção da máscara. Isto aponta o desejo dele, particular, em construir uma máscara mimética, ou seja, muito semelhante ao rosto. A obra revela o profissional e o sujeito em simbiose para benefício próprio. É sob a narrativa detalhada de: todo processo de construção da máscara, da busca por procedimentos próprios, da apresentação de dados, resultados e relatos de testes e mais testes, que o leitor percebe uma busca pela ciência e pelo “ser” unidas.

Ao ler o título do livro é natural que o leitor imagine o homem “sem rosto” apossando-se do rosto de um outro para tomar como seu. Contudo, na obra fica bem claro que ele se utiliza do rosto de um outro como molde para sua máscara. Na verdade, a máscara mimetiza perfeitamente a fisionomia humana.

Para o protótipo, isto é, para fazer a fôrma inicial, teria de me servir, querendo ou não, do rosto de um outro indivíduo, caso quisesse reproduzir todas as minúcias de uma pele. É claro que isso não quer dizer que estarei andando por aí com o rosto de um outro dependurado em mim, pois o que tomarei emprestado de alguém será apenas a camada superficial da pele que contém glândulas sebáceas e sudoríparas, camada essa que será transformada para ajustar-se a minha estrutura óssea. Assim, não corria risco de infringir o direito autoral sobre o rosto de quem quer que fosse. (ABE, 2015, p. 47)

A questão que surge é a dúvida inicial dele: “Essa máscara não acabaria afinal muito parecida com meu rosto original?” (ABE, 2015, p. 47). O homem “enfaixado” entendia que a máscara perderia a sua razão de ser, caso viesse ficar idêntica ao seu rosto original. O fato dele não querer mais seu antigo rosto prenuncia sua mudança. Ao que parece, embora ele quisesse retomar a vida com a esposa, ele não queria recuperar, exatamente, quem ele era. Para resolver essa questão da semelhança com o antigo rosto, ele resolve consultar um antigo colega de colegial, que se tornara um paleontólogo. Todavia, sua fragilidade em não conseguir evitar um encontro pessoal, deixou-o apavorado. “Só me restou, portanto, o recurso de, sempre relutando, dirigir-me ao local combinado, transformando em trapo encharcado pelo suor frio da vergonha.” (ABE, 2015, p. 48).

Havia também uma “não relação” com o próprio rosto, visto que o homem “enfaixado” desde o início não mencionou reconstruir seu antigo rosto. Além disso, ele registra: “A continuar nesse passo, será que um dia eu realizaria o sonho de renascer com o rosto de um outro...?” (ABE, 2015, p. 62). Durante a escolha do modelo de rosto, ele reconhece que a fisionomia deveria estar correlata com a psicologia e com a personalidade. Estes momentos de reflexão da personagem evidenciam seu alto grau de perturbação a respeito de sua aparência.

Se a fisionomia é mesmo algo tão imprescindível para composição de uma personalidade, seria impossível reconhecer a personalidade de alguém com quem só se falou ao telefone? No escuro, todas as pessoas não teriam então outro recurso senão sentir medo, hostilidade e desconfiança umas em relação as outras? Que tolice! Ora, um rosto, no fim das contas, tem olhos, boca, nariz e orelhas, e tudo o que importa é que tais órgãos funcionem bem! Rosto não existe para ser exibido, existe para o proveito da própria pessoa. (ABE, 2015, p. 74)

As questões levantadas pelo homem “enfaixado” são bastante significativas para se repensar as relações humanas. Os argumentos dele e a realidade entram em confronto por toda a narrativa, e estas se configuram como suas “urticárias psicológicas”. Por mais que ele tente justificar que o rosto não possa demandar de uma importância tão significativa, o fato de viver em sociedade revela-lhe outra situação.

A “perda do rosto” é uma das suas urticárias psicológicas. Ele vai, então, discutir sobre a relação entre a alma e o rosto. Foi visto nos estudos de Courtine e Harouche (2016 [1988]) que, desde antigamente, a fisiognomonia fazia uma relação entre alma e corpo, segundo a qual o sujeito possuía duas faces e, nestas condições o corpo exprimia a alma. Na obra, a personagem escreve: “Óbvio, o que sustentaria essa crença seria apenas a percepção empírica de que existe uma espécie de correlação entre rosto e alma. No entanto, não existe prova de que toda experiência é sempre verdadeira”. (ABE, 2015, p. 58). O homem “enfaixado”, na verdade, dialoga consigo mesmo o tempo todo em relação ao sentido do rosto. Isto o leva a entrar num ciclo de contradições pois, mais tarde, ele mesmo vai afirmar que ao “obliterar a face, oculta também o espírito” (ABE, 2015, p. 94). De acordo com Le Breton (2019, p. 70) um artigo sobre a fisiognomonia na Encyclopédia, publicada entre 1751 e 1772, apresenta que a fisionomia:

É a expressão tanto do caráter quanto do temperamento. Mas nunca se deve proferir um julgamento a partir da fisionomia. Pelo grande número de linhas misturadas no rosto e no porte das pessoas, tal ocorrência pode se prestar a confusões; sem falar dos acidentes que desfiguram as características naturais e impedem a alma de se manifestar.

Ocultar o rosto segundo a personagem, é também ocultar o espírito. Logo, ele se vê aliado aos “monstros” da história.

Torna-se assim facilmente compreensível a razão pela qual eles eram imprescindíveis a tipos como carrascos da Antiguidade, monges mendicantes da seita Fuke, juizes da Inquisição, feiticeiros de civilizações primitivas, sacerdotes de sociedades secretas e até ladrões e assaltantes dos tempos modernos. Quem usa esses disfarces deve ter não só o intuito escuso de ocultar as feições como também o intuito mais agressivo de, ao ocultá-las, interromper a relação do rosto com o espírito e, dessa maneira, libertar-se da mentalidade mundana. Um exemplo mais corriqueiro disso é o dândi, que insiste em usar óculos escuros mesmo quando não há sol a ofuscá-lo. Livre das rédeas espirituais, as pessoas são capazes de sentir uma liberdade sem peias e, em consequência, também uma crueldade irrefreável. (ABE, 2015, p. 94)

A personagem evoca exemplos de “figuras” que acobertam o rosto, porque é assim que ele teme que outros estejam lhe vendo. Ao mesmo tempo, ele se utiliza destas narrativas

para mostrar o quão é pesada sua condição. A prova de que ele não era de fato um “monstro” é que ele mesmo reconhece que só fazia pose de vilão. “Mantendo, portanto, por algum tempo a pose de vilão, convidei o homem a sair comigo do restaurante, [...] terminando o trabalho, [...] senti uma insuportável desolação, como se toda a força de meu corpo se esvaísse.” (ABE, 2015, p. 95). Existe nestas passagens aquilo que Rank (2014 [1925]) aponta: o duplo surge num indivíduo movidos por forças opostas lutando internamente, a personagem relata sua “pose de vilão” e depois entra em desgaste psíquico. Por isso, entende-se que o duplo se ocupa de um problema do Eu.

Até o final do caderno preto é notório o tom de observação detalhada e crítica ao comportamento humano. A personagem criticou as cenas do filme no cinema, a forma como a multidão se formava e caminhava, a roupa destes transeuntes e por fim relata sentir uma fúria incontrolável. “A ansiedade se transformou em cólera, a cólera em fúria negra, e então, repentinamente, ocorreu-me a ideia de ir para uma praça de alimentação no interior de uma loja de departamentos.” (ABE, 2015, p. 83). Quando finalmente encontra sua “presa”, que lhe venderá a “pele do rosto” como molde para máscara, novamente o homem “enfaixado” recorre as suas ironias e uma sequência de frases obscuras. “Acredito que tentava apenas me vingar da maldita instituição chamada rosto”. (ABE, 2015, p.94). Para a personagem o rosto tornou-se seu algoz.

Destaca-se também que a personagem vai intercalando em seu “diário” observações que ele assinala como “PS”: estas observações são como reconsiderações sobre sua escrita e reflexões, acerca dos eventos, contados por ele. Além disso, ele inclui “notas” que explicam certas questões em relação à produção ou material da máscara. O último “PS” do primeiro caderno retoma a questão sobre a via de comunicação, que primeiramente seria a máscara, porém posteriormente, ele questiona a máscara para este fim. Finaliza mesurando a máscara como objeto procurado pelas vítimas e as bandagens pelos vilões, associando assim a máscara a algo que não oculta só o rosto, como também um “interior”.

Entende-se que o caderno preto revelou a escuridão na qual o homem “enfaixado” havia penetrado, resultando, assim, na sua “destruição”. Convém ressaltar que a máscara (antes dos manuscritos), era o objeto que, para ele, iria lhe devolver um convívio porque, conforme a personagem, a máscara que ele buscava “se destinava a remover a deformidade provocada pelas “sanguessugas” e a recuperar o caminho do relacionamento com os outros [...]” (ABE, 2015, p. 85). Só após a máscara revelar-se “seu rival” é que ele precisou buscar uma segunda via de comunicação para com a esposa, e esta será através dos manuscritos. Até

porque, a escrita era uma das formas de comprovar que a “falta de um rosto” não haveria de ser um problema.

No segundo caderno (o branco) a personagem registra a confecção e o início do uso da máscara. Em um primeiro momento o desejo do homem “enfaixado” era de que sua esposa escolhesse o formato do rosto, já que segundo ele, ela era a destinatária principal. “Estou dizendo que, dentre todos os outros, você lidera a lista de pessoas com as quais preciso, antes de mais nada, recuperar a via de comunicação; você é a destinatária da primeira carta que pretendo escrever.” (ABE, 2015, p. 104). Incorre que ele não teve coragem de falar com a esposa, tentou iniciar um diálogo diversas vezes, mas sem sucesso. Transtornado tanto por sua falta de iniciativa quanto pelo silêncio da esposa, resolve então durante o jantar questioná-la sobre o motivo pela qual ela ainda vivia com ele, contudo, de modo estúpido. “Por que raios você ainda vive comigo?” (ABE, 2015, p. 110). Esse rompante revela[-se], para ele, o quanto o próprio vinha se transformando num outro de si mesmo. “Que tipo de conexão existira entre esse eu que age como doido varrido por causa de um rele rosto, e o outro eu, administrador de laboratório com salário de noventa e sete mil ienes?” (ABE, 2015, p. 111). Nesse fragmento, pode-se observar aquilo que Freud (2010 [1919]) verifica como divisor do Eu. O duplo decorre quando a pessoa se equivoca quanto ao próprio “Eu”, ou quando coloca outro Eu no lugar, gerando assim, uma divisão do Eu. Destaca-se aqui que, o homem “sem rosto”, em seu solilóquio, deixa claro para o leitor que, ele está vigilante em relação ao conflito entre um Eu e outro Eu.

A narrativa apresenta um contraste de realidade, alguns conceitos que determinam os valores sociais e ideológicos da personagem se cruzam no manejo da ironia. Uma falsa consciência da identidade contra a consciência da falsidade. Um mundo do Japão que se guardava na aparência, na forma e na cortesia. Abe apresenta uma exploração psicodélica do indivíduo na sociedade contemporânea: o mundo de Abe é como um símbolo do tema da urbanização. Não há uma preocupação em representar um Japão, mas sim em representar um sujeito universal. Em *O rosto de um outro* (2015 [1964]) esse sujeito é aquele que está percebendo sua fragmentação, embora se autoquestione, também é influenciado.

Os temas nas obras de Abe são em sua maioria distopias, solidão, vazio, identidade, loucura, medo e morte. Há um humor negro. Ele gostava de jogar com as palavras, uma forma de enlear os leitores. O homem “mascarado” sentia que se perdera, e o objetivo era recuperar a esposa e dessa forma, recuperaria a si mesmo.

Percebe-se que esse duplo na narrativa se evidencia em dois estágios: quando ele está com o rosto enfaixado e quando ele recorre à máscara propriamente dita. Ele mesmo

reconhece que a bandagem também era uma variedade de máscara. “Comparada ao ninho de sanguessugas e à máscara de bandagens, essa máscara de resina sintética era um rosto incomparavelmente mais vivo”. (ABE, 2015, p. 128). Denota-se que o duplo já vinha se manifestando, mas o da bandagem e o da máscara são distintos. O duplo da bandagem é o sujeito emocionalmente descontrolado. Aquele que está com os nervos afetados, que se sente sob forte pressão e age por impulso, por crises de raiva ou frustração. Já o duplo da máscara assume uma posição, cria uma personalidade exterior ao Eu. Roupas, acessórios, modo de falar e andar são alterados, ele busca uma independência.

Era inacreditável. Para começo de conversa não conseguia acreditar no próprio fato de eu ter noção de moda. Surpreendentemente não foi só isso, pois me dirigi em seguida ao departamento de metais nobres e comprei um anel. Pelo visto a máscara, indiferente ao que eu pensava ou deixava de pensar, tinha começado a andar por suas próprias pernas. (ABE, 2015, p. 135)

No caderno branco o uso da máscara ainda estava em fase experimental e houve um instante em que o homem “enfaixado” pensou em desistir. “Estava disposto a despedir-me dela com ânimo leve, tolerante, cândido e gentil.” (ABE, 2015, p. 144). Por mais que ele tivesse consciência de que não deveria deixar que a “falta” de um rosto alterasse sua vida, seus pensamentos desviavam e o levavam a uma inquietação. A máscara em seu rosto é tratada por ele como “o outro” “O outro também ergue o rosto e me encara de volta” (ABE, 2015, p. 127).

Essa dúvida em ora fazer ou não, ora usar ou não a máscara, são conflitos de um sujeito que estava em processo de “desterritorialização”. Quem ele era estava deixando de ser, mas a sua consciência alertava-o para que não se deixasse levar pela valorização da imagem, uma ideia imposta por uma sociedade de aparências. Abe apresenta uma narrativa que desenha o efeito da consciência do sujeito, um indivíduo em processo de perda de identidade. Le Breton (2005, p. 64) afirma que “a igualdade do homem consigo mesmo, a identidade de si, implica a igualdade com seu corpo.” A condição do homem é corporal. Assim, subtrair-lhe o rosto é retirar-lhe a identidade, as fronteiras simbólicas foram rompidas. Com isso, a partir dessa “perda do rosto”, a crise de identidade instaura-se. O fato de a personagem não ter nome, nem mesmo nomear ninguém de seus relacionamentos, alerta para a dificuldade do ser em se identificar e não querer identificar os outros. As obras do autor são bastante simbólicas e seus tropos são recorrentes. Em sua maioria tratam dessa questão de perda de identidade, crise existencial, dramas psicológicos, desaparecimento e alienação urbana.

A máscara, no segundo caderno, começa a dominar a situação. Por trás desta máscara parece que a identidade e as percepções do narrador ficam alteradas. Gradualmente, o Eu anterior vai sendo regido pela “máscara”. “Ignorando meu pânico, a máscara acenou em concordância para o dono da loja com cara de lebre e se dedicou com entusiasmo a negociar a referida “belezinha guardada lá dentro” como se dessa maneira provasse a própria existência.” (ABE, 2015, p. 151). O duplo de acordo com Rank (2014 [1925]), ocupa-se de um problema do Eu, sendo os distúrbios psicológicos que levam à cisão deste Eu. No estudo desse psicanalista, identifica-se dois padrões de duplo: o corpóreo e o psíquico. O primeiro é aquele que produz uma imagem idêntica desprendida do Eu e torna-se independente, e o segundo quando há uma consciência dupla no sujeito. Abe cria um “duplo-duplo” porque, ao mesmo tempo, que a máscara pode ser considerada um duplo independente (porque necessita do objeto, máscara, que é extracorpóreo), há também um duplo psíquico, porque representa duas personalidades diferentes na mesma pessoa, separada apenas pela máscara, uma dupla consciência. Abaixo o diálogo entre o homem “sem rosto” e a “máscara”:

— Me diga então que raios você quer ser! Lembre-se, porém, que não é nada, se eu quiser posso arrancá-la neste instante do meu rosto.
 Mas a máscara replicou, sem dar mostra de se abalar:
 —Quero ser ninguém, você sabe. Pois se vim comendo o pão que o diabo amassou só para continuar sendo alguém, deixar escapar essa oportunidade de outro e precisar ser alguém de novo não está decididamente em meus planos. (ABE, 2015, p. 154)

Rank (2014 [1925]) elencou três categorias de duplos extracorpóreos: sombra, espelho e reflexo. Na obra de Abe, o objeto que caracteriza o duplo é distinto, segundo estas referências, extraídas das teorias estudadas. Na narrativa a máscara é o elemento que evidencia o duplo, é através dela que ele se manifesta. Para Le Breton (2019 [1992]), o ocultar o rosto por uma máscara leva a uma mudança de personalidade, deixa de estar enquadrado nos traços fisionômicos naturais, levando a libertar-se de sua subordinação ao rosto. Mais uma vez a obra de Abe subverte uma lógica. Neste caso a personagem não oculta seu “rosto”, mas sim uma massa de queleide. Ele não estava subordinado a um rosto, mas sim a um “ninho de sanguessugas”. Há uma sobreposição na face. Rosto → massa de queleide → máscara (bandagem/resina). Para Le Breton (2019 [1992]), o rosto denota uma transparência de emoção na fisionomia e, em simultâneo, suspeita-se da duplicidade de quem fala presumindo uma dissimulação. O mistério do rosto duplica o da pessoa. Por isso, tornando-se “sem rosto”, a personagem, além de perder a “transparência”, perde a “dissimulação”: não se

tinha um mistério do rosto, porque tudo se configurava em um “não rosto”, situação anômala aos demais.

Além disso, o duplo nesta obra não opera como “cópia” do rosto, característica apontada por Le Breton (2019 [1992]). O antropólogo diz que o rosto é o lugar da gestação do duplo. Espelhos, sombras, sócias e máscaras revelam o duplo por uma identificação de traços físicos comuns, principalmente pelo rosto. Seria na semelhança entre os rostos que o desdobramento do indivíduo provocaria o pavor, resultando no distúrbio psicológico. Incorre que no caso da personagem não há um desdobramento do rosto, o que se tem é o “desaparecimento” do rosto. Isso corrobora com outra teoria de Le Breton (2018 [2015]), a de que o rosto não pode ser perdido, porque implica num perder-se de si próprio. Nesse caso, conforme o antropólogo, o sujeito destituído de sua identidade, toma consciência de que sua realidade é a do rosto que deixou de ter. Talvez por isso a personagem oscilava entre o pensamento de que nada mudara e de uma consciência da dualidade.

Decerto eu me perturbara com a questão da dualidade da máscara – a negação de um rosto ou um novo rosto – e andara dando aquelas voltas desnecessárias por ter perdido de vista o ponto mais importante, qual seja, o de que se tratava também um padrão de comportamento. (ABE, 2015, p. 116)

Convém notar que os pensamentos monstruosos tomavam conta do homem “enfaixado”, todas as vezes em que ele se sentia humilhado ou sem ação; nessas ocasiões, sua mente expurgava as mais variadas e horrorosas cenas. O seu ciúme e medo de perder a esposa lhe abriam a mente para desenhar suas insanidades, sendo que nem ele próprio se reconhecia nestes acessos de fúria. Na citação abaixo, ele se vislumbra como um caçador e sua esposa a vítima. Ele busca um papel no qual ele possa atuar de forma diferente, da qual ele se encontra. Estas passagens de pensamentos são processos que revelam suas experimentações de “perda da humanidade”.

Veza ou outra, quando me lembrava de que, sob suas roupas, havia órgãos e estruturas, cada um com sua própria elasticidade e calor, chegava a pensar seriamente que algum dia cravaria um enorme prego em seu corpo... pois isso não teria fim enquanto eu não a transformasse em espécime num mostruário de insetos... mesmo que isso significasse tirar-lhe a vida. E assim, dentro de mim duas vontades – uma, de restaurar a via de comunicação com você, e outra, oposta e vingativa, de destruir você – enfrentavam-se com a fúria. No final, criou-se uma situação em que eu já não distinguia uma vontade da outra e minha postura de arqueiro com a flecha apontada para você se transformou numa visão banal e familiar, sendo então muito provável que em meu íntimo estivesse esculpido, sem que eu mesmo disso me desse conta, o rosto de um caçador. (ABE, 2015, p. 115)

No final do caderno branco ele assume a condição da “máscara”: “Derrotado pela máscara, ou talvez usando a derrota como desculpa, resolvi não a contrariar mais e deixá-la agir conforme desejava.” (ABE, 2015, p. 155). Dessa evidência, da personagem, ter aceitado a “máscara” como “dominante” é que se entende o caderno branco como representação do luto do Eu.

Ao aceitar o protagonismo da máscara, verifica-se a teoria de Rosset (2008 [1976]), aquela na qual a ilusão atua na forma de defesa, de proteção contra o real. A ilusão psicológica era oriunda da dificuldade de aceitação da realidade. Para Rosset, é desse processo que o duplo vem a ser necessário, porque, supostamente o duplo seria “melhor”. Por isso, o filósofo, associa a ilusão (rejeição da realidade) ao duplo. Assim, a fuga dessa realidade de homem “sem rosto” levou a personagem a uma ilusão, sendo esta uma tentativa de evitar a realidade desagradável. Ainda por essa teoria de Rosset, o duplo então denuncia que o sujeito é a sua imagem social, ou qualquer outra a qual ele se identifique, desidentificando-se dele próprio. De acordo com este pensamento, a ilusão não estaria na imagem social, mas nessa carência psíquica de ter uma imagem endossadora da sua representação, um duplo de si próprio.

Convém aqui registrar que a personagem assume que a relação com a esposa já era distante antes do acidente. “Se nossa relação já era distante desde antes do acidente, o que é que estou tentando reaver a esta altura, armando toda essa confusão em torno de uma máscara? Pois não teria havido nada a ser recuperado”. (ABE, 2015, p. 111). Essa passagem representa a sua história conjugal de oito anos sobre a qual ele mesmo reconhece que havia uma “parede” que ele nunca tinha percebido, que de modo diferente já havia uma “máscara” entre eles. E, desta feita, não havia como “recuperar” a comunicação e a vida conjugal. A constatação desse relacionamento problemático pode ser a causa da escolha por um rosto diferente. Assim como, demonstra ser o motivo da dificuldade de ele assumir que esse duplo que ele chama de “outro”, havia de alguma forma “conquistado” sua esposa.

O terceiro caderno, o cinza, inicia com o homem “mascarado” num trem, o que representava para ele sua “readmissão” na sociedade. “Tinha sido admitido no grupo, mas a esperada distância entre mim e os outros continuava preservada de maneira natural...” (ABE, 2015, p. 161). Percebe-se que, ao “perder” o rosto, a personagem sofreu um afastamento de si próprio, que o levou ao distanciamento dos outros. Esse abismo, entre ele e os outros, era inaceitável, ele queria ser “readmitido”, e essa questão dialoga com as afirmações de Rosset (2008 [1976]), de que o afastamento de si por si mesmo, confirma um afastamento dos outros e isso é indesejável. Neste caderno ele relata o episódio do molestamento sexual, a máscara

provocava uma latência de pensamentos maliciosos. Desta cena ele faz uma ligação do sexo com a morte e traz à narrativa a perversidade da guerra.

Diz-se com frequência que existe uma relação íntima entre sexo e morte, e foi também nessa época que tomei conhecimento do verdadeiro significado dessa afirmação. [...] Como prova disso, soldados se transformam fatalmente em molestadores de mulheres. Se em meio a determinada população o número de molestadores estiver aumentando muito, isso seria prova de que tal cidade ou a própria nação está às voltas com um grande número de mortes. (ABE, 2015, p. 164)

A máscara, ao conter a sensação do rosto e sua relevância na relação com os outros, anulam de certa forma os condicionantes da identidade, conferindo assim ao indivíduo um sentimento novo, outro enfoque em relação ao mundo. O homem “sem rosto” viu-se, gradualmente, em face de outro, que fez emergir tendências até então ocultas. Ele permanece o mesmo homem, aquele atormentado pela sua desfiguração, contudo agora levando uma vida dupla: uma sob auxílio da máscara, que permitia ver as coisas por um ângulo diferente, e outra sob um rosto desfigurado, tendo que enfrentar os olhares apiedados e curiosos, que faziam-no sentir sua identidade fragmentada especialmente no relacionamento conjugal.

O encontro da “máscara” com a esposa representa o ápice do conflito psicológico da personagem, uma vez que ele paradoxalmente reconhece que o “duplo” e o “eu” são o mesmo, mas não consegue afastar o ciúme causado pelo suposto triângulo amoroso. Antes mesmo de se concretizar o encontro, ele já pressupunha que era um absurdo sentir ciúme de uma máscara, mesmo assim, ele fantasia a respeito da esposa com o homem “mascarado”.

Mas então, de que eu tinha tanto ciúme? A motivação era tão idiota que hesito em escrevê-la. [...] Pensando bem, era cômico. Pois tudo o que você fazia, não importava o quê, era uma fantasia fabricada pela máscara em minha imaginação, ou seja, eu mesmo produzira o motivo do ciúme e me enciumara com o resultado. (ABE, 2015, p. 170)

A máscara surge então como o objeto que oculta e revela: ciúme, ódio e vingança.

Ou será que em minha máscara se ocultava desde o princípio algo semelhante a um desígnio vingativo? De fato, havia em mim ódio e também agressividade contra o preconceito social que tentava cassar até minha cidadania, eu, o homem sem rosto, e, claro, havia também um anseio de vingança sob esses sentimentos. (ABE, 2015, p. 169)

Abe, através da personagem, fala que a máscara é um desejo do indivíduo contemporâneo: “[...] o plano da máscara não é um desejo excepcional só meu, mas a expressão de um desejo corriqueiro do abstrato dos seres humanos contemporâneos...” (ABE,

2015, p. 177). A máscara se assemelharia ao símbolo da liberdade, tratando-se de uma liberdade assumida em relação à ordem expressiva e às condicionantes da identidade. Rosset (2008 [1976]) como já mencionado, trabalha a questão do afastamento do sujeito de si mesmo, o autor fala da rejeição do passado e do futuro como uma tentativa de se desligar. Só que isso não passa de uma ilusão de liberdade, o duplo não é uma libertação, é um efeito maléfico.

Comprovadamente, o problema não era a perda do rosto, mas a perda de uma afinidade, algo que se é compartilhável com o outro. A solidão o incomodava. “Pois o meu desespero derivava não do fato de ter perdido o rosto propriamente dito mas, antes, da inexistência de assunto algum em comum com as demais pessoas” (ABE, 2015, p. 177) Mesmo quando partilhava do sentimento de solidão com outras pessoas ele não se sentia “encaixado”, pois havia perdido tanto o rosto espiritual quanto o físico.

— Não estou só, não estou só, não estou só...

Somando todas as vozes, me parece que o tamanho deste antro é espetacular. Não é para menos. Se o crime que lhes imputam é ter perdido o rosto, obstruir a relação com os outros, perder a capacidade de compreender a dor e a alegria dos outros, perder a alegria e o medo de perceber o desconhecido nos outros, esquecer o dever de criar para os outros, perder a oportunidade de ouvir música na companhia dos outros, isto é, crimes que representam a relação humana da atualidade, talvez este mundo inteiro seja uma ilha prisional. Isso no entanto não modifica em nada minha situação de prisioneiro. Além disso, eles perderam apenas o rosto espiritual, enquanto eu perdi até fisicamente, fato que resulta em certo grau de diferença em termos de aprisionamento. (ABE, 2015, p. 179)

Nesta obra dois elementos são constitutivos: o rosto e a máscara. O rosto como parte física do corpo humano, como parte importante que identifica o sujeito e ainda como representante de uma mediação tanto com os outros quanto entre seu interior e exterior. A partir dos estudos de Deleuze e Guattari (1996 [1980]), viu-se que o rosto não é primeiramente individual, ele se define pelo seu lugar de fala. Assim, o homem anterior ao acidente tinha uma representatividade diferente, a do profissional, casado e que possuía uma famosa tese de reologia.

A escolha pela construção de um rosto diferente daquele anterior (natural) antecipa o caminho que ele pretendia: deixar para trás a “rostidade” na qual ele se encaixava: “[...] o objetivo era desfrutar a condição de estar livre do meu próprio rosto.” (ABE, 2015, p. 186). O termo “rostidade” – utilizado por Deleuze e Guattari – é visto aqui como a representação de traços significantes que evidenciam grupos dos mais variáveis (de gênero, de raça, de faixa etária). Perceber que ele queria um rosto diferente do anterior, é observar sua necessidade de se ligar a outros grupos. Nos estudos destes autores, o rosto é entendido como um sistema de

muro blanco-buraco negro, local onde se encontram dois eixos: um de significância e outro de subjetivação, porque nos rostos percebe-se as ressonâncias. Ele refletia no antigo rosto a significância de um homem bem-sucedido profissionalmente, mas ressoava sua decadência na esfera familiar. Ou seja, o rosto antigo era a ressonância aglutinante da significância com a subjetivação. Quanto mais o sujeito se volta para aparência seja dele ou do outro, mais ele desaparece, porque a significância e as subjetivações são operadores de uma máquina social. A submissão ao rosto leva os indivíduos a uma *máquina abstrata de rostidades*.

Compreende-se então que, o rosto do profissional, chefe, marido, era um rosto “molar”, que seguia comportamentos determinados por uma máquina social; logo, não permitia um recomeçar com sua esposa livre de um padrão que eles já viviam. É dessa necessidade de uma nova oportunidade, e também de voltar a “existir” enquanto sujeito, que a personagem passa a sentir a revolta do sentimento de exclusão que, de certa forma, gerou sua “produção” (máscara e “devir”). Nos manuscritos a personagem questiona, reflete sobre a valorização, o significado e o formato do rosto, evidenciando que a sociedade na qual ele estava inserido levou-o a entender o rosto “normal” como necessário.

A máscara é o segundo elemento constitutivo desta narrativa. Retomando o já apresentado sobre a máscara, reitera-se que desde a antiguidade a máscara simbolizava um poder, uma força, uma evocação e até uma encarnação. Na narrativa criada por Abe, a máscara ganha inúmeros significados: de segundo “rosto” (porque substitui o antigo), de uma força e poder (porque com a máscara ele passa a agir de forma distinta) e até de “defesa” contra a morte (reflexão por Rank, 2014 [1925]), porque a máscara evitava que ele fosse enterrado vivo – expressão utilizada pela própria personagem. E por último, o sentido de “falsidade”, de omissão de sentimentos. Incluindo nesse significado também a esposa “[...] seu rosto, que tão a propósito é do tipo ativo e conciliador, acabou evidenciando no fim das contas que não passava de uma máscara. Em outras palavras, éramos farinha do mesmo saco”. (ABE, 2015, p. 180). É importante ressaltar que, tanto a máscara quanto os manuscritos, funcionaram como substituição da linguagem do rosto: a primeira ocultando um “não rosto” e o segundo ocultando a fala, coincidentemente ambos o levaram a um distúrbio identitário, resultando na sua duplicação mais acentuada. Se a máscara propiciava uma “libertação” da subordinação ao rosto ou no caso da personagem de “não rosto” permitindo ações antes não praticadas, o manuscrito propiciou uma “libertação” moral, permitiu que ele expusesse através da escrita seus desejos e pensamentos mais obscuros, ambos escancararam o outro lado do Eu.

A máscara, na narrativa, “assume” o papel do rosto, logo, representa o objeto que o desejo buscava. Contudo, o uso da máscara para remediar a dor apresenta-se como um possível equívoco, porque a personagem atribui a sua tristeza e a sua dor ao outro. Ele assume uma posição de vítima, sem considerar a situação da esposa, a destinatária dos manuscritos. Quando se assume esta posição, a de vítima, o segundo passo é buscar justiça, e na maioria das vezes vingança. Ele opta pela vingança, visto que por diversas vezes na narrativa ele não só menciona o termo “vingança”, mas as insinuações são bastante claras.

Le Breton (2019 [1992]) afirma que a máscara desencadeia no sujeito, muitas vezes, aspectos recalcados, revelando-o a si mesmo. Parece que nessa história temos exatamente essa evidência, o sentimento antes recolhido é exposto. Ele parecia ter noção de que a máscara também funcionava, de certa forma, como um escudo. “Eu me obrigava à sombra da máscara sem nome, identidade ou idade, orgulhoso da segurança de que só eu desfrutava. Se a liberdade dessa gente era de vidro fosco, a minha era de vidro perfeitamente transparente”. (ABE, 2015, p. 183)

É importante reiterar que a massa de queloide que ocupava o rosto já havia ocultado os traços fisionômicos, e extinguido certas exigências morais, deixando-o livre às pulsões e, ao sobrepor a esta massa, a máscara evidenciou toda narrativa dos desejos e molestamentos sexuais. “Com receio de me tornar repetitivo, porém, acredito que tenho de falar a respeito desta conclusão: o consumo mais puro da liberdade era na realidade o desejo sexual.” (ABE, 2015, p. 193). Abe trabalhou, de forma muito peculiar, principalmente, dois sentidos da máscara: o de objeto extracorpóreo e o de dissimulação. O terceiro caderno evidenciou ambas as máscaras, a narrativa foi construída mostrando as ações do duplo e também questionando os comportamentos sociais, aos quais todos parecem estarem sujeitos. “Uma máscara não engana nem é enganada – essa é a sua razão de ser.” (ABE, 2015, p. 196).

A máscara atua como um fio condutor entre a realidade e a fantasia, que em alguns aspectos, aterroriza, mas, ao mesmo tempo, excita-o. A máscara surgiu então como um elemento paradoxal. Sobreposta ao rosto ela esconde o sujeito, mas, ao mesmo tempo, revela-o. Acaba que, de certo modo, revelando a fragilidade do comportamento humano. Le Breton (2019, p. 278) fala do perigo das máscaras, “qualquer relação íntima com a máscara é destabilizante e, até mesmo, potencialmente perigosa”. Aqui nesta análise, acredita-se que, por se tratar de uma máscara e diferente do seu rosto levou-o ao conflito e ao drama psicológico.

Ainda nesse caderno cinza, ele discorre sobre o desejo de liberdade e cita ações criminosas como desfalques, roubos, estelionatos e outros crimes que ele mesmo diz serem

representativos. Para ele, as pessoas que ignoram a lei parecem agir de maneira livre, mas, na verdade, habitam um mundo sem liberdade, desprovido de tudo. E, então, o objetivo dele de ser livre era uma ilusão. Esta foi a maneira de ele dizer que, de certo modo, nenhum sujeito está em liberdade de fato.

Quando ele discorre sobre a imaginária “Fábrica de Máscaras S.A”, há um aspecto alegórico das organizações humanas. Num primeiro momento, um certo evento sendo inovador é procurado e engrandecido por aqueles que visam um lucro, e o uso descontrolado deste leva a um exagero e caos. Leis são criadas, “Não é de hoje que governos têm medo de excesso” (ABE, 2015, p. 199). Novidade, lucro, ambição, interesses, mau uso, registros, leis, restrições, fabricação clandestina, falsificações, lei especial, controle, corrupção, brigas políticas, disputa de interesses e por fim “a opinião acataria sem hesitar tal decisão”. (ABE, 2015, p. 200). Tudo isso revela a máquina social na qual todos os sujeitos estão envolvidos. Há uma crítica à modernidade e ao progresso: o cientista ambicioso que imagina todos com máscara, um mundo sem identidades, apenas máscaras vazias. Ainda com a alegoria criada, outra reflexão é empregada: “Se “coisas” não tivessem sido produzidas, não teria havido histórias nem mundo, e talvez nem se constituísse a noção de ser humano.” (ABE, 2015, p. 204). A narrativa parece querer mostrar o eterno ciclo humano, o homem que produz, o homem que destrói, uma natureza humana que não se detém. Uma crítica social ao Japão tecnológico.

Retoma-se que os três manuscritos foram escritos no retorno do segundo encontro. Ele planejava por fim ao triângulo amoroso “assassinando” a máscara. A ideia de matar a esposa também passava por sua cabeça, mas isso poderia ser resolvido com a esposa ajudando-o a assassinar a máscara, uma forma de “desculpá-la”, caso ela o ajudasse a eliminar a máscara. Ele mesmo reconsidera que talvez nunca conseguisse levar o plano de acabar com a máscara até o fim, mas quando termina os manuscritos deixados para esposa, lá está a indicação da chave onde a máscara se encontra e solicita à esposa que dê fim à máscara.

Ao final do caderno cinza, percebe-se que a personagem descreve todo o encontro supondo que a esposa não havia percebido quem ele era, mas a própria escrita revelou que era óbvio que ela sabia quem era a “máscara”, assim como a menina do ioiô também sabia. Da mesma forma, ele também narrou tudo como sendo culpa da “máscara” e, ao mesmo tempo, se reconheceu nela “[...] ao assumir a atitude de quem se deixa vencer a contragosto pela veemente persuasão da máscara, eu talvez estivesse tentando enganar a mim mesmo ao não reconhecer que esse desejo era, na verdade, meu.” (ABE, 2015, p. 207). Estas divagações

podem ser entendidas como seu “estado confuso”, pois permitem pensar que, ao parecerem ser situações tão claras, levam-no a não querer acreditar no óbvio.

O caderno cinza revela então, o seu estágio final, seu vazio, suas incertezas: um conflito de identidade (“Se sou eu que a toca, e aquele que é tocado por você também sou eu, que motivos tenho para hesitar?”). (ABE, 2015, p. 203); um conflito de posicionamento (“Por que não me armei de coragem para pôr um ponto final nesse triângulo amoroso distorcido? Por vingança? Talvez.”) (ABE, 2015, p. 234); e um conflito com a esposa (“Quem era você afinal? A máscara tentava em desespero de causa arrebentar a cerca, mas você passou por ela e se foi sem sequer tocá-la. Como vento, como uma deusa...” (ABE, 2015, p. 237).

Sobre o conflito de identidade, destaca-se que para Bauman (2005), o “pertencimento” e a “identidade” não são sólidos, não são garantias para toda a vida, ao contrário, são negociáveis e revogáveis. As decisões que o próprio sujeito toma, os caminhos que percorre e a maneira que age, determina o quanto esse “pertencimento” e “identidade” irão se manter. O autor diz que as ““identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”. (BAUMAN, 2005, p. 19). Quando a personagem fica em dúvida do por que ele hesita, por que ele tem ciúmes do mascarado, o conflito ali instaurado é referente às suas escolhas, ao seu modo de agir, e tudo isso decorrente da “perda” do rosto. O “não rosto”, a deformação e o uso da máscara provocaram essa crise de identidade. Ele não se reconhece mais, e, ao mesmo tempo, compartilha destas escolhas e ações.

Dentro do caderno cinza encontra-se um texto escrito de cabeça para baixo, e representa a espera do homem “sem rosto” enquanto sua esposa lia a carta e os manuscritos. Em um trecho ele confessa ter escrito tudo sabendo que iria ofendê-la. “Tinha plena consciência de que, ao revelar a verdade sobre a máscara, eu haveria de feri-la e de humilhá-la, mas você também me traiu e me feriu: feitas as contas, creio que o resultado indica empate.” (ABE, 2015, p. 263).

O trabalho nesta obra é profundo, Abe permite à personagem loucuras e lucidez ao mesmo tempo. O homem “sem rosto” reconhece que, apesar de todo o problema gerado com a criação da máscara, ainda assim, esse objeto lhe permitiu descobrir questões importantes “Só o fato de ter descoberto que um rosto não passa de uma máscara imperfeita foi uma conquista e tanto.” (ABE, 2015, p. 263). Como o tempo esperado por ele havia superado, ele volta ao “esconderijo” e encontra os manuscritos, a máscara e a carta quase que intacta em

cima da mesa. Todavia, notara uma letra diferente no papel, sua esposa não havia desaparecido, sem antes, deixar-lhe uma resposta.

A esposa revela que sempre soube quem era o homem mascarado, assim como, embora assustada, aceitara tudo por entender ser aquela a forma que o marido encontrou de lhe mostrar sua dedicação. Para ela, a personagem do marido surgia com uma nova sensibilidade, pela qual sentiu gratidão. Ela revela que não o havia rejeitado como ele entendera. Para ela, ele havia rejeitado a si próprio. Percebendo isso, ela aceitou compartilhar com ele o sofrimento de um homem “sem rosto”. Ao contrário, a máscara a satisfazia, pois ambos haviam se despedido de uma máscara e vestido outra, em nome do que ela chamou de amor. O homem “sem rosto” não se reconheceu na sua máscara, mas sua esposa sim, porém, a máscara para ele era a anulação do Eu anterior, a máscara significaria a morte desse suposto “real”. Já para a esposa significava um reconhecimento da necessidade de dedicação à relação, que estava conturbada mesmo antes do acidente. Para ela, a máscara era um compartilhar, uma troca entre eles, que em tempos anteriores não existia. Entretanto, ao perceber a aceitação dessa máscara pela esposa, o marido sentiu ciúmes, seu egoísmo não permitiu ver que a máscara, ao contrário do que ele pensava, era um outro dele mesmo, revelava a si próprio, assim; ele omite e não se reconhece na máscara, revelando-se de outra forma e perdendo, o reconhecimento da esposa.

As revelações no manuscrito mostraram a ela que, na verdade, a máscara era uma forma de ele fugir dele mesmo, mas a própria máscara se revelou como um outro de si. A esposa mostra que a maquiagem, que ele tanto odiava, só consegue exercer seu papel porque não se esconde e, por isso, a máscara dele não teve êxito, porque ele quis manipulá-la, omiti-la. Ela então declara que se ele não conseguiu mudar, ela não tinha como voltar para ele. Revela, assim, o quanto ele é egoísta. Não se pode deixar de considerar que até a leitura dos manuscritos, a esposa só teve acesso a um mascarado “gentil”, uma representação de seu esposo no seu melhor desempenho. Só após a leitura das cartas é que ela vem a conhecer a outra faceta da máscara que, sobreposta ao rosto, revelou-se de maneira bastante questionável; a máscara, na verdade, só se permitia um desdobramento que sabia atuar.

Surpreendentemente, Abe consegue mostrar nessa obra que a vitimização e a raiva levam a personagem a ver o problema de forma errada, visto que tudo culmina em uma vingança cega e desproporcional. A mulher, na obra, tem papel fundamental, porque revela que no pós-moderno o homem não sabe mais como a mulher irá se comportar, como era no patriarcalismo. Ela rompe com um estado de mulher submissa e escancara o egoísmo do marido, supostamente abandonando-o. Ela diz: “E se a máscara não volta para você, não vê

que eu também não posso?”. (ABE, 2015, p. 269). O marido, então, liga para três lugares onde ela poderia se refugiar: a casa dos pais, da prima ou de uma amiga. Como não a encontra, diz: “[...] me pergunto se a questão foi grave a ponto de você precisar romper relações comigo”. (ABE, 2015, p. 283).

Na carta deixada pela esposa, ela diz que não o rejeitou, mas ele sim rejeitou a si mesmo, e ela entendendo que era de vontade dele rejeitar-se, ela se conformou e compartilhou seu sofrimento, e por isso a máscara era satisfatória, ela permitia esse compartilhar. Abe consegue desenhar na obra, em um único parágrafo, um conflito comum na sociedade atual: a dificuldade em perceber e entender o outro e o colocar-se no centro da questão. A falta dessa dinâmica por ambas as partes, leva-os às frustrações. A esposa não consegue enxergar o extremo ao qual seu marido estava submetido, e ele não consegue enxergar todo esforço dela em compreendê-lo. Um paradoxo real: “Nesse aspecto, não estaria você, que se julga capaz de abater os outros com a simples expressão “ignorante dos outros”, muito mais gravemente afetada por essa ignorância?” (ABE, 2015, p. 273).

Uma narrativa moldura aparece no final da obra, quando a personagem relata ter assistido no cinema ao filme, *Um lado do amor*. O filme conta a história de uma garota que surge na tela caminhando com sua face esquerda do rosto delicada e bela, mas triste. Logo em seguida, surgem três rapazes de aspecto mal-encarado, encostados à espera de uma presa. Ao ser puxada por um dos rapazes a moça volta seu rosto para ele. E então, o lado direito da face aparece todo deformado por queloides. Há uma referência a Hiroshima, sendo a garota uma das vítimas da bomba atômica. O rapaz solta-a e emudece, e ela continua seu caminho. A garota fazia um trabalho voluntário lavando roupas no hospital psiquiátrico do antigo exército. Infelizmente, pela deformação do rosto seu futuro não seria como o das demais moças, como casar e tampouco viver um amor. Ela, na sua mais profunda tristeza pede ao irmão que a leve em uma viagem; lá, ela lhe suplica um beijo e, na manhã seguinte, suicida-se. Sobre essa passagem Le Breton diz:

Oferecer um rosto de pavor ao indiscreto cujo olhar persiste, já não ter de baixar os olhos e remoer a sua dor, mas transformar o seu infortúnio em uma arma para devolver a violência a quem a implementa: o devaneio do personagem de Kôbô Abe é impressionante por mostrar, em toda a sua amplitude, a violência suportada pela pessoa desfigurada. (LE BRETON, 2019, p. 257)

A história tem como foco, mais uma vez, clamar para a questão da discriminação. Em um dos trechos o homem “sem rosto” diz que, se uma nova guerra começasse, “todos os valores sofrerão uma reviravolta e o foco de interesse das pessoas se concentrará muito mais

no estômago do que no rosto, assim como mais na própria vida do que nas aparências”. (ABE, 2015, p. 279). Abe traz uma tomada de consciência sobre o fato de o Japão ter ficado com o “rosto” deformado depois da Segunda Guerra Mundial, a perda da identidade, o olhar para si e ver os horrores que foram cometidos, talvez um ponto de partida para um novo rosto.

Claramente, o homem “sem rosto” entende que a garota do filme conseguiu, com sua atitude, quebrar um tabu e ainda fazer com que os “outros” sentissem remorso e medo da cumplicidade. Ele buscou o mesmo, já que era inútil tentar mostrar aos “outros”, que eram cúmplices de sua tristeza, que se sentia abandonado por todos. Ele resolve, então, que só havia um recurso para vencer o rosto: odiar o ser humano e assumir a máscara como uma besta-fera, tornar os “outros” também culpados pela sua escolha. Desta feita, ele aguarda sua esposa com uma arma em mãos. O romance termina com a passagem que marca a morte definitiva da sua antiga identidade, e com o indício do assassinato da esposa que descobrira o seu “novo” rosto.

Dado o exposto, percebeu-se que, o personagem “sem rosto”, afetado pela sua desfiguração, sofreu com o que ele mesmo denominou como “urticárias psicológicas”. Estas “urticárias” podem ser elencadas como: o não reconhecimento de si; a suposição de como o outro o via; a insatisfação com o olhar do outro; seus medos, angústias e insegurança em relação à sua atual e futura condições; seu desejo de vingança ao rosto, à esposa e aos outros; e por fim sua dúvida sobre si mesmo. Todas estas “urticárias” provocaram, de certo modo, o conflito do Eu que, dentre os autores estudados na seção Duplo, configura-se como um problema do Eu resultante num duplo. Pela perspectiva freudiana, o homem “sem rosto”, ao agir distinto do Eu, gerou uma divisão desse Eu. Essa divisão aparentemente fora causada pelo retorno do reprimido (medo de perder a figura feminina, outrora a irmã e agora a esposa), o estado de alerta da própria consciência mostrou-se fator evidente do duplo. Pelas teorias rankianas o conflito interno entre o Eu pré e pós acidente sugeriu uma oposição à morte (medo de perder sua antiga posição), levando-o a construção de uma máscara. Por isso, aqui percebeu-se o duplo corpóreo e psíquico, ambos caminharam juntos. Dentro disso, os estudos rossetianos foram marcantes ao revelarem que a duplicação, embora suponha um original e uma cópia, nada mais é que a revelação de uma dificuldade de aceitação do afastamento de si próprio. Dessa forma, quando a personagem desidentificou-se, ela confirmou seu afastamento também dos outros, revelando assim que sua imagem era meramente social. Corroborando com todas as afirmações anteriores, os estudos lebretenianos confirmaram o rosto como gestação de um duplo, mesmo quando ele não buscou ser idêntico, porque o sujeito, ao perder sua suposta face de transparência e dissimulação, revelou que o “não rosto” provocava um

“desaparecimento de si”, que o sujeito deixou de ser visto pela sociedade como outrora ele era, que o anômalo tornou-se monstruoso, e o sujeito perturbado, incapaz de se ver: permitiu-se “monstrificar”, ora buscando vingança, ora criticando a sociedade. Porém, acima de tudo ele obteve, com isso, a percepção do anômalo, que o levou ao devir-monstro.

Finalizando, é no último caderno, o cinza, que se percebe bem essa intensidade entre o duplo e o sujeito em devir-monstro. O duplo aparece como o sentimento recalcado, permitindo revelar sua raiva, seu sentimento de vingança, sua transgressão às regras e tabus sociais. Já o devir-monstro surge da sua nova condição, e fica perceptível na sua escrita, através da sua percepção em relação ao anômalo. A personagem ao ter entrado num processo de devir, permitiu-se uma consciência, uma assimilação daquilo que é desigual, e por vezes, entendido como monstruoso, e é sobre isso que será tratado na seção seguinte.

4.2 O OUTRO E O DEVIR-MONSTRO

Inicialmente, esclarece-se que o “devir-monstro” apresentado neste trabalho é distinto do termo “monstro” (isolado). Não que a palavra não apareça no livro e neste estudo, mas que nessa leitura faz-se necessário ver o monstro não somente como uma figura feia e malvada, mas também como uma figura incompreendida, resultante de um acontecido, de uma provocação. Os monstros na obra são tanto os anômalos, quanto o teratológico da literatura mencionado pela personagem. Já o devir-monstro está na linha do que Deleuze e Guattari consideram como “minoritário”; assim, o devir-monstro está em uma configuração de contágio e aliança com os anômalos, buscando uma nova forma de existir e resistir.

O conceito do devir-monstro não é um termo utilizado nos estudos de Deleuze e Guattari: nos escritos destes filósofos, a ideia aqui apresentada, é similar ao do devir-animal. Que, no entendimento deste estudo, é a aliança também com os anômalos, com os animais, com os vampiros e todas as outras distintas “categorias” não humanas, mas em grupo, em conjunto. O que aqui se pretende diferenciar é que, segundo Deleuze e Guattari (1980, p. 16), “num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”. Contudo, diferentemente, no devir-monstro, lida-se com a individualidade, mesmo que ele evoque um senso que represente um grupo, isto pode ser entendido a partir das pesquisas do psiquiatra Peixoto Junior. Para este psiquiatra, a desterritorialização implica em agenciamentos e afetos que entram em guerra e anulam a

tentativa de reterritorialização, o que leva ao tumulto dos sentimentos. Isso instauraria uma individuação, e a partir disso, o “monstro”, em seu devir, questionaria o conceito de sujeito.

Então, quando o homem “enfaixado” passa a questionar sobre a questão racial, entende-se nesta pesquisa que ele entra em devir-monstro. Ele entra em uma aliança com todos aqueles que aos olhos de muitos é anômalo, é monstruoso, e que implica na necessidade de um distanciamento. Por exemplo, quando a personagem questiona o fato de as pessoas enxergarem o rosto como única forma de expressão ele exemplifica com a questão da cor da pele.

Aliás, bom exemplo disso é o preconceito tolo em torno da cor da pele. Delegar essa pesada responsabilidade – a via de comunicação da alma – ao rosto, ou seja, a um elemento tão imperfeito que é capaz de ter sua função interrompida só porque preto, branco ou amarelo são cores diferentes, isso sim seria uma desconsideração para com a alma. (ABE, 2015, p. 42)

Mais tarde, novamente na narrativa, ele questiona esse pensamento. (Na citação abaixo, é seu amigo quem inicia a fala)

— [...] Sem oposição, não há comparação.
 — Nesse caso, de acordo com sua hipótese, diferenças na cor da pele, por exemplo, teriam revertido em algum progresso, historicamente falando? Pois não consigo admitir esse sentido para oposição.
 — Ora, ora, você estava discutindo a questão racial? Mais aí você não estaria tornando a interpretação abrangente demais?
 — Pois gostaria que abrangesse cada vez mais. Até alcançar todos os rostos de todos os seres existentes sobre a face da terra... Mas com o meu próprio neste estado, quanto mais eu falar mais vai parecer que não estou querendo me dar por vencido...
 — Se você me permite uma observação, e só no campo da questão racial, acho que impingir a responsabilidade de tudo apenas ao rosto é um tanto exagerado...
 — Mas então, deixe-me perguntar: por que é que, ao imaginarmos um ser extraterrestre que talvez viva em outro corpo celeste, começamos especulando antes de mais nada sobre qual seria o aspecto de suas feições? (ABE, 2015, p. 52-53)

Quando a personagem relata o incomodo dos olhares lançados a ele, o leitor não tem a certeza se aquilo de fato ocorreu tal como ele relata. Além disso, não se pode ignorar que, o homem “sem rosto” parecia viver uma espécie de estado de negação, visto que há passagens em que ele antecipa a reação do outro como sendo negativa em relação à sua aparência, ele valida o seu preconceito acerca de si próprio. Todavia, a questão do como ele se sente ao sair em público, mesmo que possa ser em parte fantasia, não perde a significância de um relato daquele que se sente diferente frente a um padrão. Ele se sente anômalo “[...] mal maior que tudo o mais era o fato de minha sina ser demasiado peculiar, só minha.” (ABE, 2015, p. 76). Aqui registra-se o porquê deste trabalho não identificar o discurso como somente um devir-

animal. Porque o devir-animal compõem-se em bandos, anda em grupos, já o “monstro” na personagem se compõe na sua singularidade. Ele sente que: “meu sofrimento não contém elementos partilháveis com os demais”. (ABE, 2015, p. 76). Entretanto, todo “seu” devir passa pelo devir-animal, por ligar-se à borda (termo utilizado por Deleuze e Guattari) e por deparar-se com o anômalo. E é justamente, nestes momentos seu lado “monstruoso” se revela.

Pergunto-me agora se naquele instante eu não estava me transformando num monstro. Garras afiadas à mostra e espalhando em torno da friidez de uma serra elétrica, aquilo que começava a escalar minha espinha dorsal talvez fosse o espírito de um monstro. Tenho certeza de que era. Naquele instante, começava a transformar-me num monstro. Carlyle, ouvi dizer, afirma que o hábito faz o monge e a farda faz o soldado; da mesma maneira, o rosto de um monstro talvez faça o monstro. O rosto de um monstro convida à solidão, e essa solidão produz o espírito do monstro. Se alguma coisa tivesse levado aquela solidão congelante a esfriar mais um pouquinho que fosse, todos os laços que me prendiam ao mundo teriam desmoronado com estrépito e eu teria me transformado num monstro, mandado às favas as aparências. E caso isso tivesse ocorrido, que espécie de monstro teria sido, e que monstruosidades teria praticado? Só mesmo me transformando para saber com certeza, mas, só de imaginar, o pavor foi tamanho que me deu vontade de uivar. (ABE, 2015, p. 77)

Na citação acima, percebe-se sua consciência em relação àquilo que ele poderia vir a ser. Um pequeno ataque de fúria, e se tornaria um “monstro” real em atitude. Na mesma página o homem “enfaixado”, em nota, evoca a criatura de Frankenstein. São estas menções ao monstruoso que podem ser vistas como o “devir-monstro” no sentido empregado por Gil (2000), de que os monstros servem para inquietar e mostrar o que “não somos”, mas “poderíamos” ser. É nesta relação de afinidade com a figura monstruosa, da qual se procura manter distância, que o devir-monstro incide. A personagem busca referência, e liga-se aos monstros, monstros que dormem no ser humano.

De acordo com Andrea Torrano (2013), “a etimologia latina de monstro é *monstrum*, e significa “mostrar”, “aquilo que se revela, o que se percebe”, o monstruoso”. Para a autora, o humano e o monstruoso estão distantes um do outro, mas ao mesmo tempo em uma proximidade que se obriga a notar um quando se indaga sobre o outro. Porque segundo Giorgi (2009, APUD TORRANO, 2007), o monstruoso não é “exterior e pura alteridade em relação ao homem, mas antes um interior exteriorizado do humano”.

A citação a seguir revela o estágio principal na qual ele se liga aos “monstros”. Aqui percebe-se o “devir-monstro” pela teoria de Peixoto (2008) e Cohen (2000). Os monstros seriam representações convenientes, generalizações e discriminações com o objetivo de impor uma ideia homogeneizante. Aqueles que não se encaixam em determinados “padrões” são

figuras “monstrificadas”. O preconceito racial é uma forma de julgar o outro como anômalo, sendo este visto como uma afronta para determinados grupos.

Devo esclarecer que eu mesmo não nutro nenhum tipo de preconceito contra coreanos, claro. Para começo de conversa, um indivíduo sem rosto como eu não tem qualificação alguma para alimentar qualquer tipo de preconceito, mesmo que quisesse. Mas como o preconceito racial existe quase sempre para além do pensamento individual, e uma vez que sua influência se faz sentir em alguma medida sobre a história dos povos, sua existência é inegável. Por conseguinte, subjetividade à parte, o próprio fato de eu buscar abrigo entre eles pode ter sido, do ponto de vista lógico, uma variante do preconceito racial... (ABE, 2015, p. 136)

A monstruosidade, segundo Torrano (2013), é um aglomerado daquilo que simboliza o proibido, o medo, as repressões sociais, representam os desejos ocultos. Os monstros condensam em si todos os medos sociais, identificados como uma ameaça à ordem social. Por isso, colocados à margem da sociedade. Nesta pesquisa, entende-se que são estas questões sociais levantadas pelo autor, que tornam a narrativa marcante: Abe imprime em sua obra um grito abafado, a ficção do “homem sem rosto” permite voz àqueles que são pouco ou nunca percebidos pelo outro. E este é o devir molecular. O sujeito afetado pelas partículas do outro, um estado de devir-monstro.

Na sequência, o homem “mascarado” ao entrar em um restaurante coreano e soliloquiar a respeito do preconceito, permite à narrativa um tom de crítica e reflexão em relação ao tema do preconceito. Conforme já mencionado, Abe tinha afinidade com as lutas das minorias. Em seu conto *Casulo vermelho* (1950), que ganhou o prêmio de Literatura Pós-Guerra, Abe já falava sobre as pessoas que ficaram sem seus lares devido à guerra. O “Eu” do conto busca por uma casa e refugia-se em si mesmo. Semelhantemente, o homem “sem rosto” busca um rosto e refugia-se em uma “máscara”. Era sem a máscara que ele compartilhava a condição de “monstro” com os coreanos.

Minha atitude se exemplificada era a do mendigo branco que trata de igual para igual o imperador de um povo negro. Ambos éramos alvo de preconceito, mas em níveis brutalmente diferentes. Eles tinham o direito de rir daquele que se mostra preconceituoso, mas eu não tenho. Eles têm companheiros com quem se unir contra o preconceito, eu não. Se tinha a intenção de me situar no nível deles, devia tê-lo feito depois de despir a máscara e de expor sem pudor o ninho de sanguessugas. E então compartilharíamos a condição de monstros sem rosto... não, que hipótese mais sem nexos, como pode alguém que não ama a si próprio sair em busca de companheiros? (ABE, 2015, p. 138)

O uso do “monstro” na diegese é o inquietante³⁴ que, segundo Gil (2006 [1994]), é aquilo que abala as nossas certezas, e necessita-se desse inquietante para reconhecer a identidade humana ameaçada de indefinição. Para o filósofo (2006, p. 12), “entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens” entre estes dois polos. Aqui o “monstro” teratológico (do Gil) e o da diferença (do Peixoto e Cohen) se encontram, alinham-se na dimensão do excluído. Deste modo, a narrativa torna-se complexa porque ela não implica apenas em um tipo monstro, um Eu ou uma máscara, incide também em uma estrutura que é parte de um sistema maior de figuras do “outro”. É preciso entender este cenário para situar o lugar do “monstro”. O “outro” é aquele que interroga a humanidade de um “outro”. Não necessariamente o duplo, mas sim todos aqueles que o circundam. Por isso, é preciso compreender o significado desse “outro”.

Gil (2006 [1994]) afirma que as diferentes formas do outro tendem para a monstrosidade e que, diferentemente do animal e dos deuses, o monstro assinala o limite (interno) da humanidade do homem. Como exemplo, o filósofo fala dos índios e pretos: “descobertos nos séculos XV e XVI na África e nas Américas se encontrassem aquém das fronteiras da monstrosidade, a sua humanidade foi objeto de dúvida: eram monstros, animais?” (GIL, 2006, p. 17). A alteridade, segundo Gil, é móvel, não fixa e, por definição, instável. Aquilo que é diferente a si próprio é perturbador. A nossa normalidade torna-se referente absoluto de toda a norma, apesar de ela própria não se sustentar senão por essa exclusão.

O “monstro” constitui assim uma espécie de operador “quase conceptual” que, embora inquietando a razão, permite convencer que a existência do homem é produto de uma necessidade: em resumo, que o real humano é racional. Trata-se de um conceito aberrante (um quase-conceito ou quase-símbolo), semelhante a tantos outros que povoam o discurso dos filósofos (como o “Deus enganador” de Descartes). Se bem que contraditórios ou “irracionais” (uma raça de monstros humanos é uma normalidade anormal), asseguram o trabalho da razão quando ela se aplica à existência. (GIL, 2006, p. 19)

Abe parece fazer uma crítica à sociedade das máscaras, das aparências como algo inerente ao indivíduo “Máscaras também têm alguma semelhança: quando uma é sobreposta a outra, parece-me que têm efeito negativo, ou seja, é o mesmo que não usar máscara alguma” (ABE, 2015, p. 116). A obra de Abe deixa uma reflexão sobre o sujeito que se deixa transformar e moldar-se pela sistemática social. “Em busca de produzir uma mentalidade de

³⁴ Aqui não se refere ao inquietante da teoria Freudiana.

um outro à altura do rosto desse outro, tivera de esmigalhar meu próprio gosto a cada passo” (ABE, 2015, p. 149). A própria esposa não significava apenas a destinatária das cartas e da máscara, ela representava um espectro maior: “os outros”. “Vou aproveitar a oportunidade para declarar com franqueza: na qualidade de um estranho total, eu pretendia... eu pretendia seduzi-la e violenta-la... você, meu símbolo dos outros.” (ABE, 2015, p. 149). Se o “outro” tende a uma monstrosidade, era dessa forma que ele se via visto por ela, pelos “outros” e por ele mesmo. A personagem culpa a sociedade pelo seu desconforto.

Se havia alguém ali precisando sentir desconforto, esse alguém não seria a sociedade, essa sociedade que não reconhecia como pessoa um indivíduo que não possui o passaporte denominado rosto, essa sociedade que se preparara para me enterrar vivo? (ABE, 2015, p. 120)

O ser humano é um animal condicionado, são as condições que o cercam que o produzem. Por isso, aqui entende-se o “outro” como fator preponderante na narrativa onde este sujeito está inserido. Não só ele, também sua esposa. Alguns filósofos vão definir a humanidade pela língua ou pela cultura, já Emmanuel Levinas (1997) vai trazer uma importante contribuição ao afirmar que nossa humanidade se dá através da sua relação com o outro. O “outro” deixa de ser impróprio ou ameaçador e passa a ser a base para repensar as suas diferenças e identidades. Na medida em que se ampliam os laços sociais e a teia simbólica, provedora de significações e valores, o corpo é o traço mais visível do ator, um fator de “individualização”, nas palavras de Durkheim. Conforme Le Breton (2012 [1992]), o corpo é a marca do indivíduo, a fronteira, o limite que, de alguma forma, distingue-o dos outros.

Montaigne diz que, embora o rosto seja ambíguo, torna-se incapaz de ignorar a primeira impressão. “O rosto é uma garantia frágil; merece, entretanto, consideração” (Livro 3, XIII, p. 344ss, apud LE BRETON, 2019, p. 75). Para o filósofo, o rosto do outro suscita um sentimento do qual nem sempre é fácil de se desfazer. Quando se olha pela primeira vez para o outro há um registro de simpatia, de desconfiança, de curiosidade, de temor; às vezes, uma atração surge da “primeira impressão”. De cada rosto emana uma ressonância afetiva, que vai servir de orientação para desenvolver uma relação com esse outro. O sentimento que o outro suscita à vista de sua aparência muitas vezes justifica as relações em seus primeiros momentos.

A discussão sobre o rosto com o médico aguça toda uma reflexão acerca do mesmo. O médico, ao dizer: “o senhor será enterrado vivo pela sociedade” (ABE, 2015, p. 37),

provocam o homem “enfaixado”. Estas palavras irão, posteriormente, dar impulso para a construção da máscara pois, ao sair do consultório, ele diz: “Pois espere, e verá [...]” (ABE, 2015, p. 40) Os argumentos do médico são desestabilizantes para o “paciente” porque revelam o que o próprio homem “sem rosto” já “suspeitava”, logo, seus secretos sentimentos estavam sendo revelados por um outro.

— Encontramos pessoas mutiladas, com defeitos em mãos e pés, em qualquer lugar. Pessoas cegas ou surdas-mudas também não são raras... Mas o senhor já viu alguém sem rosto? Acho que não. E que fim o senhor acha que tais pessoas tiveram? Evaporaram?
 — Sei lá! Os outros não me interessam! (ABE, 2015, p. 37)

Neste trecho tem-se duas questões que são importantes: o “não rosto” e os “outros”. Entende-se que esta narrativa é sobretudo a respeito destes dois elementos. Para compreender o “não rosto” inicialmente deve-se retomar a questão do rosto. O rosto é único, e segundo Le Breton (2019 [1992]) só identifica o ser humano, nenhum outro animal. O rosto traduz a unicidade do ser humano. Deleuze e Guattari afirmam “introduzimo-nos em um rosto mais do que possuímos um.” (1996, p. 40). Embora se nasça com um rosto, ele também é construído durante a vida, tem-se toda uma vivência ali inscrita, além disso, o rosto é um espaço de medialidade, Courtine e Haroche (2016 [1988]) apresentam este aspecto quando falam do eu interior e do eu exterior, é no rosto que fica o espaço onde estes atuam, um rosto como texto. O “não rosto”, significa a inexistência de tudo isso, seria o não ter mais uma identidade: tudo teria sido “perdido”. Ainda nesta passagem ele evidencia que “os outros” são, de alguma forma, um aspecto que ele procura não visualizar. Apesar disso, são justamente “os outros” que o levaram, de modo indireto, a construir sua máscara. O próprio médico relembra-o disso: “parece que um ser humano só consegue identificar a si mesmo através do olhar dos outros.” (ABE, 2015, p. 38).

Do encontro do homem “enfaixado” com seu “amigo”, destaca-se ao que se denominou neste estudo como devir-monstro (ressalta-se que esse devir já havia se renunciado em seu solilóquio). Para que fique mais claro, antes de adentrar a esta questão, retoma-se o já explicado no capítulo 2.2.1 “O devir-monstro”. Os “monstros” aqui não são apenas os teratológicos, cabe aqui também uma metáfora àquilo que é considerado anômalo aos demais. Esta ideia tem como base as afirmações de Cohen, para ele, “Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.”

(COHEN, 2000, p. 32). O sujeito quando diferenciado de um grupo, ele pode tornar-se, aos olhos dos outros e, possivelmente, depois para si mesmo, monstro.

Ele disserta sobre várias fantasias a da piromania, a da fábrica de máscaras, a do molestamento, a do tabu sexual e reflete sobre os desejos do ser humano: “Antes de mais nada, os três grandes desejos, a saber: o de comer, o sexual e o de dormir. Em seguida, os genéricos, como o de evacuar, saciar a sede, fugir, possuir, divertir-se etc. Cito agora os mais específicos, como o de suicidar-se, beber, fumar, intoxicar-se com narcóticos. E se os expandirmos, talvez possamos incluir o desejo de fama e o de trabalhar.” (ABE, 2015, p. 204). Há nesse enredo uma crítica aos condicionantes do ser humano, tudo aquilo que atravessa e, de certo modo, compõe o sujeito, é efeito de uma máquina social. Ironicamente mesmo questionando vários aspectos, a personagem se permite ser capturada por essa “máquina”.

Por isso, buscar entender uma distinção entre um duplo e um devir-monstro, na obra é resgatar a leitura de um sujeito fragmentado em busca de uma reterritorialização, e não apenas “julgar” suas atitudes, mas buscar ler que no indivíduo há multiplicidades. Quando ele questiona o ser humano ele oportuniza uma percepção de algo que antes era distante a ele. “Com efeito, se desde o princípio seres humanos não fossem dotados de rosto, é duvidoso que tivessem surgido problemas envolvendo preconceito racial, como os existentes entre japoneses, coreanos, russos, italianos, polinésios etc”. (ABE, 2015, p. 243). *O rosto de um outro* (2015 [1964]) é uma obra que reflete sobre os valores humanos, visto que a personagem questiona: “Quer dizer então que, durante o processo de evolução, o ser humano se distinguiu não por suas mãos e pelo uso de ferramentas, conforme dizem, mas por seu rosto?” (ABE, 2015, p. 244). Dessa forma, a personagem evidencia o quão o sujeito está desprovido daquilo que deveria significar a ideia de “ser humano”. Quando a aparência, a raça, a crença, a profissão, a classe social entre outros definem o sujeito é porque os “monstros” conseguiram mostrar aquilo que “nós” não deveríamos ser, mas “nos” tornamos.

Um dos trechos que levam a uma forte conexão entre a obra e os escritos de Deleuze e Guattari é aquele em que a personagem se refere ao rosto como uma prisão, um muro, e que todos estão sujeitos a ele: “nem um único ser humano parece ter sido capaz de escapar com êxito... Mas isso não ocorre comigo... Eu, e apenas eu, vivenciei, embora por um brevíssimo momento, o mundo além do muro...” (ABE, 2015, p. 261). Ele continua dizendo que não suportou estar além desse muro, e sabe que enquanto a existência desse muro não for negada, o rosto não passará de uma imitação imperfeita de uma máscara. Deleuze e Guattari trabalharam este aspecto do “muro branco e buraco negro” como sendo uma “máquina de

rostidade”. Similarmente, Abe parece trazer isso nesta narrativa. O rosto como o elemento que faz uma distinção, muitas vezes, negativa entre os seres humanos.

O devir-monstro retorna no texto de cabeça para baixo: O trecho no qual o homem “sem rosto” fala da notícia do levante de pretos americanos, visto por ele na televisão. Segundo ele, entre ele e os pretos, não existia quase nada em comum além do fato de serem ambos objetos de preconceito. Novamente, ele se vê em uma profunda solidão: “Negros têm companheiros a quem se associar, mas eu sou apenas eu e mais ninguém”. (ABE, 2015, p. 258). Mesmo assim, ele tem a percepção do anômalo, daquele que sofre o preconceito e enxerga uma possibilidade de se ligar a um grupo.

A questão dos negros é capaz de se tornar importante problema social, mas meu caso é essencialmente pessoal, jamais se afastará um passo sequer desse estereótipo. Mas, ao ver o distúrbio, o que me faz quase perder a respiração foi algo que me veio à mente, talvez por associação de ideias: uma situação em que se agrupavam milhares de homens e mulheres que, como eu, perderam o rosto. Seria possível que, da mesma maneira que os negros, nós também nos erguêssemos com bravura contra o preconceito? (ABE, 2015, p. 258)

A narrativa criada por Abe apresenta um rosto deformado, descreve-o como uma massa de sanguessugas, formando um preto avermelhado, emaranhadas e intumescidas, uma visão repulsiva, monstruosa. Nos estudos de Manguel (2001), ele observa a noção de que se deve exteriorizar o corpo para objetivá-lo. (uma noção de exteriorização na tradição judaico-cristã, também adotada e expandida nos escritos de Karl Marx, segundo Elaine Scarry, conforme Manguel) Essa noção cultiva a ideia de que é preciso exteriorizar para ser visto (em outros seres humanos, espelhos, pinturas, esculturas), um modo de extrair significado da matéria. Dito isto, a obra em análise pode também ser observada, por esta perspectiva de Manguel pois, da maneira como Abe retrata o desfigurado, ele enfatiza a estranheza do sujeito, o monstro que, de acordo com Manguel (2001, p. 163), “(significa ‘aquele a quem apontamos com o dedo’), usurpa o lugar daqueles a quem a sociedade estabelece como exemplares”. O romance é todo construído com base no sentimento e observações do “monstro”, e isso perturba o leitor que, em uma primeira impressão, só percebe a narrativa monstruosa e vitimizadora. Entretanto, essa construção estabelece uma leitura ambígua: perceber o outro e julgar o outro. Identifica-se que, a partir do que foi observado por Manguel, é possível notar que Abe, ao expor, exteriorizar e objetivar o “monstro”, extrai um significado dessa condição do deformado. Só a partir dessa percepção, do que é ser anômalo, é que o leitor também consegue entender o devir-monstro. Abe combinou dois sensíveis: ver o “outro” como monstruoso e convidar-se a sentir esse “outro” como ser humano. Por isso, essa obra é

inquietante, pesada ou densa como alguns leitores a definem, porque inclina-se a mostrar que o próprio leitor, num primeiro momento, tende a ver o homem “sem rosto” como “monstruoso”, ignorando ou insignificando o devir-monstro.

É grandiosa a forma com que o autor trabalha questões tão importantes, a serem discutidas, como o preconceito. A narrativa, à primeira vista, é vista primordialmente pela “construção” de um rosto a partir de outro, mas ao fundo, Abe consegue, em 1964, discutir o racismo e a discriminação. O autor oportuniza seus leitores a refletirem sobre um “rosto” “usado” por uma máquina social.

Por fim, o leitor pode notar que a construção dessa questão – o rosto sob efeito de uma máquina social – pode ser entendida sob diversos ângulos na narrativa: a) os rostos da guerra, pois Abe revela a suposta “consciência” de um soldado. “De fato, um soldado é um ente cem por cento anônimo que, mesmo sem rosto, não tem dificuldade alguma em cumprir sua missão, sem falar que a ele foi atribuída uma esplêndida razão para existir”. (ABE, 2015, p. 257); b) o “rosto” mascarado, que revela um impulso vingativo: “Não foi uma nem duas vezes que desejei arrancar a pele do seu rosto para que você também experimentasse o meu sofrimento, ou imaginei pulverizar gás venenoso das alturas a fim de paralisar o nervo óptico das pessoas do mundo inteiro e cegá-las.” (ABE, 2015, p. 192); c) o “rosto” em devir-monstro: “A nossa raça amarela também não era amarela desde o princípio. Passou a sê-lo quando raças de cor diferente assim nos denominaram”. (ABE, 2015, p. 203). Tudo isso intercala-se porque o homem “sem rosto” está fragmentado, ele vive um conflito de identidade. Ao mesmo tempo, que ele quer retomar o homem social e o homem familiar, ele adquiriu a consciência do “monstro”, e este já não permite um “reterritorialização” indiferente às “rostificações” experimentadas por ele.

4.3 A QUESTÃO DA LINGUAGEM NA OBRA

Nesta pesquisa entende-se que a personagem, após perceber o infortúnio da máscara, tenta retomar sua “vida” através da escrita. Subtende-se ainda uma substituição de linguagem, antes oral e expressiva do rosto, agora escrita. Os manuscritos seriam uma espécie de rendição, pois através das confissões ele acreditava “reconquistar” sua esposa. A ideia defendida pelo Dr. K de que o rosto se constituía como via de comunicação entre seres humanos faz com que o homem “enfaixado” queira buscar desconstruir este ponto de vista. Tudo indica que, até

“perder” o rosto, o seu significado, lhe era meramente físico. Aceitar as ideias de K era, para si, aceitar que ele havia perdido seu rosto e que estaria sem a via de comunicação com o exterior. Dessa forma, ele tenta argumentar:

Claro que eu também reconhecia sem discutir a necessidade de haver vias de comunicação entre seres humanos. E é exatamente por reconhecer essa necessidade que lhe escrevo neste momento. Não obstante, pergunto-me agora se apenas e tão somente o rosto seria em verdade essa via de comunicação. Não creio. Minha tese de reologia se propaga e é compreendida à perfeição até por pessoas cujos rostos nunca vi. (ABE, 2015, p. 41)

Os manuscritos deixados por ele à esposa são justamente a confissão do uso da máscara e a intenção de obter “absolvição” (comprova-se isso quando ele permite que ela elimine a “máscara” do “outro”). Os manuscritos foram o meio de comunicação, por isso ele discorre sobre a discordância em relação ao Dr. K. Segundo o homem “enfaiado”, “[...] se os rostos fossem algo indispensável à comunicação, os cegos acabariam perdendo a condição humana, não é verdade?” (ABE, 2015, p. 42).

A linguista Cristiane Dias (2008) argumenta que o gesto de escrever é uma das mais remotas tecnologias produzidas pelo homem para se conhecer. Sujeito, conhecimento e tecnologia são um triplo indissociável. A linguagem está no centro de qualquer produção, seja do conhecimento de si ou do mundo. A autora desenvolve ainda que a invenção de diferentes tecnologias gera necessariamente uma mudança na cultura e na memória, sendo a cultura do manuscrito uma delas. Dias (2008) afirma que o falar, escrever ou digitar produzem sentidos diferentes, cada gesto tem repercussão diferente no modo como nos relacionamos com o conhecimento, e em cada uma dessas relações, muda a relação do sujeito com a linguagem. A ideia de que a cultura do manuscrito permite uma produção de sentido diferente, possibilita ampliar o olhar na análise.

Orlandi (2005, p. 204) denomina a tecnologia da escrita como uma forma de relação social, pois permite a comunicação e gera uma produção de sentidos. Quando a escrita deixa de ser vista apenas como um método de registro e passa a ser entendida como uma via de comunicação, com o passar do tempo seu caráter fica menos formal, e em alguns casos até íntimo, como os manuscritos da obra em análise.

A partir destas considerações sobre a escrita, pretende-se corroborar que ela está intimamente ligada à trajetória do homem como sujeito social e cultural. A escrita faz parte das transformações do sujeito. Por isso, entende-se que há um sentido psíquico e simbólico da personagem ao escolher esse meio de comunicação. Segundo Marshall Poe (2011), o impacto

da escrita é maior porque transforma palavras em coisas. Além disso, entende-se que a escrita foi utilizada para demonstrar que o rosto não pode ter caráter único e fundamental nas relações humanas, e a isso ele argumenta trazendo a questão da alma e do espírito:

O mesmo se dá com a alma e o espírito: pensar que sua circulação pode ser efetuada apenas por intermédio do rosto não seria uma espécie de ideia preconcebida advinda do hábito? Em algumas circunstâncias, aliás nada raras, um poema, um livro ou um disco são um caminho em que a comunicação espiritual se processa de maneira incomparavelmente mais significativa do que em cem anos de contemplação mútua de rostos. (ABE, 2015, p. 42)

Conforme Carothers³⁵ (1959, p. 311), segundo McLuhan (1967, p. 36) “quando as palavras são escritas, tornam-se elas, naturalmente, parte do mundo visual”; a partir disso voltam-se estáticas, perdendo o dinamismo, característica da audição e da palavra falada. Para o autor, a palavra escrita perde parte do elemento pessoal, pois ela pode ser lida ou não, diferente de quando recorremos à oralidade. Além disso, de acordo com Carothers, a escrita também perde parte da emotividade e da ênfase. Por esta perspectiva os manuscritos do homem “sem rosto” ganharam materialidade pelo suporte e pelas letras neles escrita. Embora, tenham perdido o dinamismo de fala e audição, verifica-se que ganharam um “dinamismo” imaginário e sensorial.

Corroborando com Carothers, os manuscritos poderiam ter sido lidos ou não, ficou a critério da esposa da personagem, porém, a forma como ele a conduziu ao Recanto S, inviabilizou que a esposa tomasse outra atitude a não ser a esperada por ele. Como ele mesmo mencionou era uma armadilha “(...) só então percebe que caiu numa armadilha.” (ABE, 2015, p. 10). Quanto à emotividade e ênfase, embora Carothers afirme que possa perder-se na escrita, na obra analisada, o emissor conseguiu transmitir através da escrita seu estado emocional, a mensagem centrada em si mesmo, reforçando a entonação emotiva. Ao longo das escrituras deixada por ele era perceptível sua angústia:

Por mais que berrasse, meus gritos seriam sempre parte do silêncio, eu já sabia disso, mas mesmo assim continuei a esbravejar com o intuito de não ser derrotado pela minha própria voz: olhos focados no caseado verde que abrigavam um pequeno botão cor de folha seca na altura do seu peito, eu não tinha coragem nem mesmo de encará-la. (ABE, 2015, p. 110).

³⁵ Carothers, J. C, "Culture, Psychiatry and the Written Word", in Psychiatry, November, 1959.

Poe (2011) observa que as palavras faladas são invisíveis e evanescentes, não se pode fazer nada com elas, exceto mudar a ordem em que aparecem e desaparecem imediatamente. As palavras faladas são executadas na dimensão do tempo e em uma única direção, para a frente. Em contraste, as palavras escritas são visíveis e persistentes, pode-se justapô-las de todas as maneiras. Permite-se organizar as palavras escritas em múltiplas dimensões (horizontal, vertical, profundidade) e múltiplas direções (frente/trás; direita/esquerda; para cima/para baixo). Escrever é uma ferramenta. Sob esse aspecto pode-se entender que a escrita pode ser usada para diversos fins: manipular, mentir, confessar, ameaçar, enganar, emocionar, agradecer etc. Poe afirma que a escrita também é usada para estruturar relações sociais e convencer os outros de que certas coisas são boas ou verdadeiras. A escrita sempre produz efeito, seu alcance é outro, ela potencializa aspectos diferentes da oralidade. Dito isso, entende-se que os manuscritos do homem “sem rosto” alcançam uma dimensão que a oralidade não permitiria. Embora o narrador frise ter organizado e finalizado a escrita dos manuscritos em três dias, as memórias ali inscritas, eram de um ano inteiro. A escrita permitiu expandir e atingir uma complexidade que ultrapassou o limite de tempo, o alcance foi maior. A personagem, ao isolar-se e poder escrever, conseguiu expressar os sentimentos antes não ditos. Por isso, o tom dos manuscritos não agradou ao narrador quando este os percebeu; porém, o prazo imposto por ele mesmo, para finalizá-los, havia terminado. A escrita revelou-o à esposa, assim como a carta dela também denunciou aquilo que outrora ela não teve coragem de verbalizar.

Nota-se que, em duas obras de Abe, as personagens fazem uso de uma espécie de diário: tanto em *O rosto de um outro* (1964), quanto em *Mapa arruinado* (1967), ambos os protagonistas utilizam os “diários” como “guias” de suas jornadas, mas estes acabam não sendo confiáveis a seus autores, pois terminam revelando aquilo que não eram seu propósito.

Registra-se outros motivos pela escolha de uma linguagem verbal na modalidade escrita e não oral. Há um trecho em que a personagem diz: “Pergunto-me com certa preocupação se, ao nos apoiarmos com tanta tranquilidade nesse hábito de pensar em rosto como único meio da expressão, não estaríamos estreitando e moldando a comunicação interpessoal”. (ABE, 2015, p. 42). Se ele escolhesse a oral, ainda assim, seu “não rosto” estaria fazendo parte desse diálogo, e ao que tudo indica, a ideia era justamente, não limitar a comunicação ao âmbito do rosto.

Ele inicia o contato através da primeira carta, induzindo-a à leitura dos três cadernos. Nesta carta as ações de fazer um mapa e as ordens seguintes, dão pistas de que o fator

“escritura” gerou uma liberdade e/ou uma retomada de posição, demonstrando o poder de comando através do que a escrita permitiu.

No momento em que, constrangida, pensa em retroceder, repara nos três cadernos e na carta a eles anexada sobre a escrivãzinha e só então percebe que caiu numa armadilha. A despeito de tudo e por mais amargos que sejam os sentimentos que a invadem, **você não será capaz de resistir** à sedutora tentação que deles emana. Rasga o envelope com mãos trêmulas e, agora, começa a ler esta carta... (ABE, 2015, p. 10, grifo nosso.)

Na citação acima, temos a cena da esposa chegando ao Recanto S, local onde o marido confeccionou a máscara. Observa-se que os manuscritos, ou seja, registros em linguagem escrita, ganham um significado pertinente nesse romance. O homem “sem rosto” deixa os cadernos e a carta evidentes em cima da mesa, e volta para casa. Nesta cena, há uma produção de imagem simbólica da personagem substituída pelos manuscritos (no processo comunicativo). Ele não está lá, e tudo o que ele quer que a esposa veja dele, é o que está nos cadernos em cima da mesa. O texto assume então, o lugar do homem “sem rosto”.

Percebe-se que ele tinha a escrita como algo planejado: os três cadernos são anotações de um ano inteiro “Como você mesma pode ver, o manuscrito em questão é o registro de fatos ocorridos durante um ano inteiro, anotado em três cadernos grandes.” (ABE, 2015, p. 11); nestes cadernos há registros do experimento (técnicos e pessoais); juntamente percebe-se que ele mantinha um diário (há registros com datas). Além disso, a narrativa é bem detalhada: a primeira carta, parte dos cadernos e alguns PS e notas, foram escritos nos três dias em que ele organizou os manuscritos; a “nota a mim mesmo”, assim como a carta da esposa e o registro final, foram anexados depois. Embora haja evidências de que o propósito dos manuscritos tivesse sido confissões para resgatar a relação, percebe-se que a ação de escrever possibilitou muito mais que isso, aventuras, descobertas e realizações.

Por tudo isso, insisto que não se deve nunca menosprezar o poder da escrita. Pois escrever não é apenas transpor a verdade em letras: a própria escrita é uma jornada de aventuras. Não é andar sempre pelos mesmos lugares estabelecidos, como um agente do correio. Há também aventuras, descobertas e realizações. Em certa época, comecei a sentir que escrever dava sentido a minha vida e até senti vontade de escrever sem parar. (ABE, 2015, p. 180)

Uma vez que parte principal da “primeira mídia” da personagem (termo utilizado por Harry Pross e apresentado por Baitello (2014, p. 12)), o “rosto”, foi impossibilitada de ser utilizada como ele gostaria, fez o homem “sem rosto” recorrer a um outro método que não sofresse interferência do “rosto”: “Claro que eu também reconhecia sem discutir a

necessidade de haver vias de comunicação entre seres humanos. E é exatamente por reconhecer essa necessidade que lhe escrevo neste momento”. (ABE, 2015, p. 41). A escrita, conforme Orlandi (2005), é uma forma de relação social. Aqui, abre-se parênteses para uma questão cultural japonesa, possivelmente sentida pela personagem, que é a dificuldade em se expressar, criticar e argumentar. Deste modo, recorrer à escrita, supostamente, torna-se mais confortável. Presumivelmente, seria difícil verbalizar tudo o que foi relatado nos manuscritos; assim, entende-se que o homem “sem rosto”, ao recorrer à escritura, experimenta uma liberdade através do processo de escrever, que culminam em se expor além do que sua esposa conhecia, ou até mesmo dele próprio.

Se reler o que já escrevi já me é vergonhoso, imaginá-la lendo é vergonha muitas vezes maior. Eu também achava que sabia com certeza das coisas básicas como o sistema geocêntrico mas... na certa considereei minha própria solidão de maneira exagerada... Achei que ela era maior que a de toda a humanidade junta e... como prova de meu arrependimento, a partir do meu próximo caderno estou pensando em eliminar por completo todas as palavras e expressões que façam menção à tragédia. (ABE, 2015, p. 154).

Dr. K (médico especialista em próteses, consultado pelo homem sem rosto) era quem defendia que o rosto era parte fundamental da comunicação entre seres humanos; já o homem “sem rosto” defendia que sua tese de reologia era compreendida e propagada mesmo sem que algumas pessoas conhecessem seu rosto, embora depois o homem “sem rosto”, diga que talvez a expressão fisionômica seja um meio de comunicação mais adequado à humanidade comparando-a ao escambo. Esse argumento da personagem demonstra que ele tenta defender a escrita como uma comunicação efetiva, mas percebe-se que além de uma crítica à valorização do rosto, há uma relutância em aceitar que ele havia perdido essa comunicação.

Claro que eu também reconhecia sem discutir a necessidade de haver vias de comunicação entre seres humanos. E é exatamente por reconhecer essa necessidade que lhe escrevo neste momento. Não obstante, pergunto-me agora se apenas e tão somente o rosto seria em verdade essa via de comunicação. Não creio. Minha tese de reologia se propaga e é compreendida à perfeição até por pessoas cujos rostos nunca vi. (...) Ainda assim, como a relação humana é muito mais complexa do que a existente entre animais selvagens, que se expressam apenas por intermédio do odor de seus corpos, talvez a expressão fisionômica seja um meio de comunicação bem adequado para humanos. (ABE, 2015, p. 41).

Segundo Nazar (2006) “quando escrevemos, estamos sós, na escuridão e no vazio do eco de nossas vozes. É a alteridade que nos habita que “sopra” as palavras a serem ditas”. A escrita é uma forma de comunicação mais solitária, mas, ao mesmo tempo, de enorme alcance, pois uma carta pode chegar a diversos lugares e ser lida por várias pessoas em diversos

momentos e ainda permanecer registrada, mas para o homem “sem rosto” isso não parecia relevante: o importante era recuperar o seu relacionamento, visto que o fim dos cadernos não seriam determinados por ele. “Mesmo que você conserve os cadernos como comprovantes, suponho que a máscara e o botão serão picados e esfarelados para apagar por completo todos os traços deste pesadelo (...)” (ABE, 2015, p. 256). Semelhantemente, Poe (2011) também afirma que a fala é de curto alcance, no entanto, escrever é de longo alcance. Além disso, a escrita proporciona um tempo maior para o dizer, pode-se escolher palavras, parar, recomeçar, reconsiderar e refletir “(...) ao reler agora o que escrevi, percebo que no afã de não me ater ao rosto andei apresentando argumentos que são óbvias evasivas” (ABE, 2015, p. 42). Importante observar que os três cadernos não foram destruídos, tampouco as cartas, não se sabe o fim destes manuscritos. Mas percebe-se que se tornaram um registro valioso do desaparecimento de um rosto, de um químico, de um homem, de uma identidade, e, simultaneamente, o surgimento de uma máscara, ademais, ele após toda problemática com a esposa, ainda anexa a carta dela e escreve uma segunda carta, dando indícios da intenção em manter os registros para ainda serem lidos, ou seja, o caderno se torna o EU e perde sua destinatária.

Nestes manuscritos é considerável perceber que a comunicação foi iniciada já alternando entre ele e o duplo, pois quem entregou o mapa à esposa fora a “máscara”, já nos cadernos: branco, preto e cinza, prevalecia o homem “sem rosto”, embora perceptível a oscilação entre um e outro. Pode-se notar na citação abaixo a “voz” da máscara confessando ter entregue esse mapa, e logo em seguida a voz do Eu relatando que a máscara não quer ser liquidada, mas que ele já havia tomado a decisão.

Ontem lhe entreguei o mapa deste esconderijo para que possamos nos encontrar pela última vez. E a hora prometida se aproxima. Será que não me esqueci de escrever alguma coisa? Mesmo que tenha, não me resta mais tempo. A máscara reluta em se separar de você. O referido botão é da máscara, de modo que penso em sepultá-lo com ela. (ABE, 2015, p. 253).

No decorrer da escrita a personagem vai permitindo-se esse conflito entre o Eu e o duplo. Aquilo que era uma confissão para retomar um relacionamento, vai ganhando uma força de libertação emocional, expõe seus mais obscuros desejos. “(...) seria maravilhoso se, num átomo, todos os seres humanos do planeta ficassem sem olhos ou esquecessem que a luz existe”. (ABE, 2015, p. 19). No início talvez nem aprovasse inteiramente o que ele mesmo escrevia, mas a forma rude, estúpida e perversa vai ficando mais evidente:

Afinal, você também era uma pervertida sexual desavergonhada. Fingida, hipócrita, cara de pau em busca de prazeres momentâneos, devassa, pervertida... xinguei, rilhando os dentes e deixando um fino sorriso transparecer por baixo das bandagens, mas logo em seguida um calafrio gelado silenciou os rangidos e congelou meu sorriso. (ABE, 2015, p. 161).

Nota-se que, ao se sentar e escrever, a personagem libertava-se da condição de refém das ataduras e carregava uma voz na escrita. Segundo Nazar (2006, p. 159), “se o inconsciente é estruturado como uma linguagem, então, nada melhor do que a tessitura de um texto, efeito do trabalho de elaboração de uma fantasia, para dar lugar ao sujeito que habita este mesmo inconsciente”. Na obra o processo de escrita permitia descarregar o sentimento aprisionado.

A confissão do homem “sem rosto” parecia também ter outros dois propósitos: o de desabafar, e o de dividir a responsabilidade da “traição” com a esposa, uma forma talvez de manipulá-la e envolve-la na culpa. “No fim, para que a situação não se tornasse mais séria do que estava, não vi outro recurso senão fazer você também participar e tentar resolver o triângulo amoroso com a anuência das três partes interessadas. E por isso comecei a escrever estas anotações.” (ABE, 2015, p. 251). Nazar (2006), em seu artigo *O escrito da escrita* (2006, p. 159), aponta que “a escrita é um processo sublimatório que visa, a princípio, apaziguar a angústia da dor de existir”. No caso da personagem de *O rosto de um outro* (2015 [1964]), a escrita possivelmente apaziguava a dor da sensação de ter deixado supostamente de existir, de não se sentir mais pertencente ao mundo e de libertar-se do trair e ser traído.

A escrita não serviu apenas para confessar e libertar-se como já foi visto; através da escrita, a personagem também evidenciou o devir. A cada revelação e questionamento surgia um novo “Eu”. Pode-se, nessa acepção dizer que corrobora com o que Foucault (2008 [1981]) traz sobre a escrita quando fala da “tecnologia do eu”. A tecnologia do Eu permite que o sujeito sozinho ou com a ajuda de outro, consiga transformar-se a si mesmo. Isso, segundo Foucault, é o princípio moral mais importante da antiga filosofia, “conheça-te a ti mesmo”. Essa preocupação implicava em uma nova experiência do Eu, o surgimento de uma relação entre a escritura e a vigilância. Uma carta, por exemplo, como a citada por Foucault, era importante porque se referia ao que Marco Aurélio pensava e sentia. Segundo ele, o exame de consciência iniciou quando Marco Aurélio começou a escrever a carta. A partir dessa ideia da “tecnologia do eu” podemos inferir que, com os manuscritos, o homem “sem rosto”, apresenta seu “novo” Eu e o duplo. A arte de descobrir-se nas adversidades, de impor-se, a capacidade de olhar para dentro de si e de enxergar as necessidades íntimas, são elementos que conduzem a personagem a surgir com outra voz.

Há outros três aspectos presentes nos manuscritos que permitem identificar como a linguagem escolhida (a escrita) leva o homem “sem rosto” a transpor-se: a liberdade em fantasiar, os pós-escritos e as figuras de linguagem que aparecem por todo manuscrito.

No caderno cinza, ele expõe cenas de suas fantasias “Quero agora extrair, fragmentariamente, duas ou três cenas dessa fantasia” (ABE, 2015, p. 168). As fantasias resumiam em cenas de violência contra a esposa, que ele justificava como sendo alimentadas pelo monstro do ciúme. Em sequência ele discorre sobre incêndios criminosos e sobre o maníaco homicida, atos que ele chama de impulsivos destrutivos, também originários da máscara. Por fim, sua fantasia ganha um tom de caos social. Um resultado da disseminação de máscaras.

As máscaras obteriam uma explosiva popularidade, a minha fábrica se expandiria sem cessar, e a produção seria insuficiente para atender a demanda mesmo trabalhando vinte e quatro horas por dia. Algumas pessoas desapareciam de repente. Ao mesmo tempo, outras se dividiriam em duas ou três. Documentos de identidade ficariam inúteis, assim como fotomontagens de indivíduos procurados pela polícia, e fotos de candidatos a casamentos teriam de ser rasgadas e descartadas. Pessoas conhecidas e desconhecidas se tornariam indistinguíveis, e o próprio conceito do álibi seria destruído. Todos perderiam a capacidade de confiar em estranhos assim como o motivo para desconfiar deles, e ficariam suspensos num tipo de relacionamento nulificado como se procurassem reflexos num espelho que nada refletisse. (ABE, 2015, p.194 [1964]).

Já nos pós-escritos (PS) constata-se que ele relia e refletia sobre a escrita. Alguns, PS funcionaram como justificativa, outros como explicação. Serviram ainda de perguntas retóricas, mas o mais comum eram os pós-escritos funcionando como um diálogo à parte com a esposa ou algum recado mais direto a ela. As informações contidas neles formam um “paratexto”, que contribuíram para deixar mais evidente todo o raciocínio sobre a própria escrita.

PS Espere, acho que não fui franco o suficiente na maneira como me expressei neste trecho. Faltou-me tanto franqueza como honestidade. A vontade de não ferir seus sentimentos talvez tenha exercido alguma influência. Se assim foi, eu não deveria nem ter tocado no assunto. E se era para me vangloriar da utilidade da máscara, não teria havido necessidade alguma de perder tempo escrevendo a respeito de um episódio de molestamento sexual, nem que o texto se restringisse a dez ou vinte linhas... Eis por que eu disse que me faltou honestidade. (ABE, 2015, p.163 [1964]).

A relação do homem “sem rosto” com a escrita põe em evidência questões que ultrapassam a concepção de que a escrita seria mera forma de representação da oralidade, um meio de substituí-la. A escrita tornou-se espaço de memória, meio de subjetivação, de construção identitária trazendo em si a alteridade constitutiva do sujeito. Ele questiona e

reflete sobre a relação humana. “Algo tão significativo quanto, por exemplo, a tentativa de me aproximar da verdadeira natureza do relacionamento humano construído sobre esse símbolo falso denominado rosto.” (ABE, 2015, p.129 [1964]). Nesse manuscrito, há uma variação entre aquele que escreve e o Eu ali produzido como evidência subjetiva e unidade imaginária. É, portanto, partindo desse aspecto, dessa evidência, que o devir e o duplo emergem do texto, (des)construindo memória(s), num constante movimento entre confissão e ofensas.

Os sinais do conflito entre ele e a “máscara” e os sinais da voz do “desrostificado” na escrita, foram os aspectos que levaram à revelação do devir e do duplo. Embora os manuscritos tivessem sido iniciados com o objetivo de confissão, proporcionando uma liberdade daquilo que passou a incomodar o homem “sem rosto”, como a traição, esses mesmos manuscritos revelaram esses dois elementos, o devir-monstro e o duplo.

A partir do ato de escrever, uma voz representativa vai surgindo, há um novo olhar para questões nunca experimentadas pela personagem, por isso durante a escritura ele vai associando as questões dos mutilados em guerra, do racismo, da xenofobia etc. Ele passou a pertencer a um grupo (dos excluídos pelo rosto), reconheceu e mostrou-se através da escrita. Todas as reflexões surgiram no prelúdio entre um Eu anterior, um Eu “desrostificado” e um Eu mascarado. O devir surge dessa percepção do “sem rosto”.

É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. O fim, a finalidade de escrever? Para além ainda de um devir-mulher, de um devir-negro, animal, etc., para além de um devir-minoritário, há o empreendimento final de devir-imperceptível. (DELEUZE; PARNET, 1998, p.58)

O devir tratado na obra de Deleuze e Parnet (1998 [1977]), representa a voz dos escritores, o devir nos manuscritos também parece uma manifestação escrita particular a Abe. Um Eu mais profundo partilha certa sensibilidade, dando voz a algo interiorizado do próprio autor.

Dessa maneira os manuscritos (cartas, anotações, pós-escritos e cadernos) construíram uma narrativa que como ele afirma “por demais justificativa”, o que não era a intenção dele. Isto posto, o resultado dos manuscritos foram consequência da liberdade e euforia que a escritura permitiu. Assim, o que se apreende é que a escolha pela escritura, introduziu-o num labirinto de revelações. O labirinto do manuscrito suscitou a licença para transpor as convenções sociais, foi no decurso da escrita que a personagem compreendeu todo o significado daquilo que ele perdeu, o rosto, e daquilo que ele construiu, a máscara.

Por isso na primeira carta ele já se manifesta, de sobreaviso de que não era mais o mesmo. “Não vou negar que o cair do pano foi bastante penoso para mim, ainda assim, eu mesmo tive a convicção de não estar iludindo.” (ABE, 2015, p.12 [1964]). Justamente por saber o teor pesado no manuscrito tentou criar uma atmosfera confortável para que a esposa lesse até o fim suas confissões, de outra forma talvez ela não lesse. “(Você está se sentindo confortável neste momento? Por falar nisso, as folhas do chá verde estão na lata verde pequena. Enchi a garrafa térmica com a água que acabei de ferver; use-a por favor).” (ABE, 2015, p.13 [1964]). Embora, não tenha tido o resultado esperado, de certa forma, todo o premeditado fora concretizado, até mesmo a carta da esposa, que ele solicita ao final do caderno cinza. “Gostaria apenas, se possível, de ouvir em seguida as suas confissões... Não sei qual será o nosso destino de agora em diante, mas acredito que ainda estamos em condição de trocar ideias...” (ABE, 2015, p.253 [1964]). A esposa corresponde deixando uma carta.

A carta escrita pela esposa foi anexada logo após o caderno cinza e nomeada como: “Carta escrita por minha esposa”. Não foi escrita na vertical, o papel foi utilizado na horizontal, ou seja, uma forma de demonstrar que não se encaixava ali, naquela narrativa, definida por ela como “egoísta”. A esposa inicia a carta revelando que a “máscara” dele caíra: “O morto no interior da bota não era a máscara, mas você”. Fica perplexa por ele acreditar que seu disfarce era perfeito. Além disso, para ela, a audácia do marido em confeccionar uma máscara era inimaginável, visto quem ele “era”. Contudo, a confiança que a máscara transmitia convidava-a a viver aquela encenação, ademais, passou a acreditar como sendo um gesto carinhoso do marido para com ela. “A princípio, tive muito medo, mas logo me refiz e comecei a pensar se tudo não seria uma maneira que você encontrara de demonstrar a atenção que me dedica”. (ABE, 2015, p. 266). O ciúme que o marido demonstrara também a encheu de gratidão. “[...] seu jeito tão sério de se fingir traído por mim, senti meu coração se encher cada vez mais de gratidão [...]”. (ABE, 2015, p. 267). Ela se revolta ao perceber que o marido havia entendido tudo errado. Então, passa a escancarar tudo o que pensava a respeito. Para ela, ele rejeitou a si mesmo, e ela compartilhou disso, bem como: “E exatamente por isso sua máscara me trouxe grande satisfação”. (ABE, 2015, p. 267). A esposa parece revelar que as máscaras são necessárias num relacionamento (tanto vesti-las, quanto despi-las). E então, ela revela que ambos estavam conscientes de tudo. Afinal, tanto ele quanto ela foram seduzidos pela máscara: “É isso mesmo, todo aquele que se disponha a ser seduzido só é seduzido por estar consciente disso”. (ABE, 2015, p. 268). A máscara foi criada, segundo ela, para ele voltar a si próprio, porém, sem perceber, ele a usou como um disfarce para fugir dele mesmo. Com isso, ela revela que a máscara deixou de ser máscara e passou a ser um duplo,

desconstruindo toda sua construção da máscara. Criticou a ignorância do marido em tentar manipular a máscara, humilhou-o dizendo que mesmo assim não foi capaz de realizar coisa alguma. Mostrou que no fim ele era ele mesmo, que a confissão, denominada por ela como “medonha”, era nada mais que o desmascaramento dele. A esposa revela assim, a “monstruosidade” no marido. Ela confessa ter medo dele, chama-o de egoísta, fica indignada por ele ter mencionado o rosto dela e questiona a conduta dele. Assim, ela finaliza a carta reforçando o quanto ele é egoísta e que não pretendia voltar para ele: “E não desejo nunca mais voltar para esse deserto de espelhos”. (ABE, 2015, p. 270). Há uma nota do homem “sem rosto” logo após a carta dela: “(Seguem-se duas linhas tão cuidadosamente apagadas que não se consegue discernir nada das marcas restantes.)” (ABE, 2015, p. 270). A essa observação do marido, entende-se, simbolicamente, a partida da esposa sem deixar rastros, um apagamento da relação.

Depois da carta da esposa depreende-se que o homem sem rosto, ao voltar para o Recanto S, recorre novamente à escrita para narrar o período de espera por ela. Ele anexa uma nota de cabeça para baixo ao final do caderno cinza (que ele denomina “nota destinada a mim mesmo”). A particularidade em inverter o caderno para relatar a espera pela esposa, parece ter sido uma tentativa de subverter o quanto fosse possível. Quem leria tais anotações depois? Mesmo após estas considerações, ele escreve um novo texto. Nesse último ele conta sobre o filme (história de uma moça com rosto deformado), e também critica a carta deixada pela esposa e, por fim, tomado pela máscara [“só me resta esse recurso para vencer o rosto”] (ABE, 2015, p.284 [1964]), justifica as ações a partir dali. Essas ações não mais necessitariam serem escritas, porque a culpa seria de todos. Assim, omite a ação seguinte, mas revela o ódio pelo ser humano.

A escolha pelo local onde a máscara seria construída e os manuscritos escritos, é de início um segredo. Tanto o apartamento denominado Recanto S quanto os cadernos e a máscara vão simbolizar sua solidão, porque os três elementos preservam-no fechado nele mesmo. Quando a esposa é induzida ao apartamento e ele fica impaciente aguardando seu retorno, situação que não ocorre, e, portanto, leva-o de volta ao Recanto S. Ao chegar ao apartamento, a personagem depara-se com tudo inalterado, somente uma carta escrita pela esposa aguardava-o. Novamente, a escrita surge impactante e reveladora, a carta é o destaque, é o elemento que dá o tom. Sem a carta, o vazio teria se instaurado, mas, ao mesmo tempo, a carta denuncia o abismo em que a personagem vivia.

Percebe-se nesse romance uma tríade consecutiva: três dias, três meses, três cadernos. Formado ainda por uma “trindade” estabelecida entre a esposa, o marido e a máscara.

Distintos, eles se conectam às cores preto, branco e cinza, mesclando-se na destruição, no luto e nas incertezas. Destaca-se ainda que ele só saía à rua com seu rosto coberto por três camadas de bandagem. Na narrativa moldura são três rapazes que “atacam” a moça, e o homem “sem rosto” reflete, em seus manuscritos, os três grandes desejos no ser humano: o de comer, o sexual e o de dormir. Ele cita ainda três horas, três batidas do cigarro, parece que o três assombra tudo. Simbolicamente, três linguagens: o rosto, a máscara e a escrita. E, para concluir, o autor foi marcado por três fases: existencialista, surrealista e comunista. Aparentemente, não se vê uma ligação nestas repetições ao número três, mas torna-se intrigante perceber a recorrência do mesmo. Na numerologia o número três é um número com ideia de progressão: começo, meio e fim. O três também remete ao triângulo, que é uma forma geométrica conhecida como perfeita. Coincidentemente ou não, a obra em análise faz parte de uma trilogia do seu autor: *Mulher das dunas* (1962), *O rosto de um outro* (1964) e *Mapa arruinado* (1967). As três obras formam a trilogia do desaparecimento, passam a ideia de pessoas que desaparecem porque deixaram de ter identidade. Em entrevista, Abe aponta que, posteriormente, seguiu essa temática em outras obras, porque era algo muito forte para ele: “falar de pessoas que se perderam”.

É possível ainda ver os manuscritos muito ligados à escrita literária, o sentar e escrever sobre os sentimentos e ideias que lhe vêm à mente, provocam uma descoberta íntima. Tanto a personagem do marido e da esposa quanto o próprio autor, sentam e expurgam, através da linguagem escrita, novamente uma tríade: marido, esposa e autor escrevem. Tudo revela uma maneira de se aliviar e registrar aquilo que nem sempre pode ser dito, inventariam as críticas e reflexões acerca do outro, do duplo e do Eu.

Portanto, a escrita dos cadernos e das cartas significaram um processo íntimo, e como já comentado, os manuscritos e a máscara substituíram a linguagem do rosto, exerceram o papel “principal” na obra, substituíram o rosto, a personagem. Ao sentar e transpor os acontecimentos de um ano, assim como a emoção e os sentimentos vividos, levam a crer que significaram um processo de entendimento de si e do outro. No decorrer dos três meses que ele viveu no Recanto S confeccionando sua máscara, registrando em seu diário e, no desenrolar dos três dias que duraram sua escritura final e organização dos três manuscritos, pode-se aferir a intensidade que as vivências ali retratadas significavam para a personagem. Há uma profusão expressiva, impetuosa, de suas observâncias em relação ao anômalo e também da consciência de si próprio. A obra de Abe traz uma reflexão pertinente sobre autoimagem, identidade e alteridade.

4.4 AS TRANSTEXTUALIDADES

O rosto como elemento principal de uma narrativa pode ser visto em diversas obras. A partir destas correlações apresenta-se que as transtextualidades permitem um diálogo pelo mundo, uma vez que estas transtextualidades cruzam oceanos. O termo “transtextualidades” utilizado nesse trabalho é baseado nos estudos de Gerárd Genette (1930-2018), que define o termo como tudo aquilo que se coloca em relação explícita ou secreta com outros textos, uma fusão textual.

A obra em análise permite uma reflexão sobre o rosto. Abe Kôbô (1924-1993) leva os leitores ao questionamento sobre a existência de uma identidade principalmente, a partir de um rosto. A surrealidade descrita na obra é tecida, pelo autor, de forma a possibilitar várias conexões com outras narrativas, mesmo que não intencional. Leitores podem perceber as eventuais ligações existentes com obras como *Frankenstein ou o prometeu moderno* (1818), *O homem invisível* (1897), *O fantasma da ópera* (1909), *Senecio* (1922), *O segundo rosto* (1963), *Les yeux sans visage* (1960).

Será a partir dessas muitas narrativas que essa parte do trabalho visa apresentar as transtextualidades na obra *O rosto de um outro* (2015) / [1964] de Abe Kôbô, contribuindo, dessa forma, para promover a importância significativa desses diálogos possíveis. Pois, é através destes que se compreende a literatura, percorrendo a história, e de certa forma, mesclando culturas.

Gerárd Genette em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010) / [1982], cunhou o termo “transtextualidade” para explicar os cinco modos de relações transtextuais, a saber: intertextualidade restrita, paratextualidade, arquitextualidade, metatextualidade e hipertextualidade. Através destas relações textuais é possível perceber um “discurso do monstro” criado a partir de outros textos, corroborando com Genette (2010) de que os textos “transcendem” (termo utilizado pelo autor), ou seja, se manifestam em diversos outros objetos, textos etc. Para melhor compreensão dos termos aqui utilizados, explica-se que dentro da categoria de intertextualidade restrita o presente trabalho fará a distinção entre os tipos explícito e implícito, que foram estudados por Koch *et alii* (2012) a partir dos estudos de Genette (2010).

A primeira vez em que aparece a palavra “rosto” na obra em estudo, imediatamente percebe-se o tom de inconformidade da personagem em razão da inaceitabilidade que seu rosto provocava. O rosto é muitas vezes dado como o cartão-postal do indivíduo. O que ocorre quando esse cartão é danificado? Por mais positivo que seja esse sujeito, fatalmente em

algum momento temerá sua aparência significar mais que a si mesmo. Em diversas narrativas a questão da fisionomia é apresentada como elemento que leva o ser a uma sensação de despertencimento, e o rosto é a unidade destaque quando se olha para o outro; por isso, ao se ler Abe Kôbô (1924-1993), lê-se também diversas outras obras.

Em 1818 publicava-se a obra *Frankenstein ou o prometeu moderno* de Mary Shelley. A obra de Abe Kôbô é escrita mais de cem anos depois, o químico e a criatura são ambos julgados por sua aparência (rostos monstruosos), agredidos pelos olhares daqueles que não suportam o distinto. Em *Frankenstein* (2017) / [1818] o capitão Walton narra a história através de cartas escritas para sua irmã. Muito semelhante à obra de Abe, o narrador trabalha cartas e uma espécie de diário deixados para sua esposa. As narrativas se cruzam no momento em que se percebe que tanto criatura quanto o químico da obra de Abe sentem o desprezo alheio. A aparência de ambos causa desconforto nas pessoas, e levam-nas a atitudes que ofendem, humilham e irritam aos dois. Comprova-se em ambas a narrativa que a aparência era um problema, visto que em *Frankenstein* (2017) a criatura dialoga tranquilamente com o homem cego até seus filhos chegarem e escorraçarem-no. Em *O rosto de um outro* (2015) o químico conversa com um colega do tempo do colegial sem problemas por telefone, mas, ao se encontrarem, as circunstâncias mudam. Assim como a criatura o químico nutre ódio e termina por desejar vingança. Ao contrário de *Frankenstein* (2017) o livro de Abe deixa em aberto a maldade do homem “sem rosto”, que parece não se render como a criatura. Abe, em seu livro, faz uma menção direta à obra de Mary Shelley:

Nota: O romance sobre *Frankenstein* é divertido. Em geral, quando um monstro quebra um prato, a culpa tende a ser do instinto destruidor do próprio monstro, mas se esse autor explica o contrário: a culpa é do prato, que tinha uma natureza frágil. Ou seja, o monstro só queria mitigar a própria solidão e a fragilidade da vítima é que o compeliu a se transformar num malfeitor. Se assim é, enquanto no mundo houver seres quebráveis, despedaçáveis, queimáveis, sangráveis, sufocáveis...enquanto existirem tais tipos de seres violáveis, só restaria ao monstro continuar a violentar todos eles interminavelmente. Em princípio, não há nenhuma invenção na conduta do monstro. Ele, e só ele, é o verdadeiro objeto de invenção das vítimas... (ABE, 2015, p. 77)

Num primeiro momento o químico aparenta simpatizar-se com a criatura por se sentir também na posição de discriminado, mas depois percebe-se que ele nutre afinidade por aquilo que a criatura fez (ter matado pessoas próximas a Victor). Por isso ele diz que o romance é divertido, uma espécie de prazer em punir essa sociedade cruel em sua visão. Depois o homem “sem rosto” transforma os dois sujeitos (monstro e vítima) em vítimas e algozes ao

mesmo tempo, aparentemente justificando as más ações do monstro e, na verdade, as dele também.

Abe utiliza de um processo de intertextualidade restrita do tipo explícita através de uma citação, uma vez que ele retoma o romance de *Frankenstein* (2017), referenciando-o e fazendo uma ponderação sobre as atitudes da criatura. Trata-se de uma forma dada ao narrador para justificar toda a sua amargura em relação à sociedade e, principalmente, à esposa. Na obra *O rosto de um outro* (2015) o homem “sem rosto” escreve esse trecho como “nota”, uma espécie de reflexão daquilo que ele estava escrevendo nos cadernos que seriam lidos posteriormente por sua esposa. Percebe-se, dessa forma, um modo de justificativa, de que monstro seria um perfil de vítima, pois o químico escreve: “O rosto de um monstro convida à solidão, e essa solidão produz o espírito do monstro.” (ABE, 2015, p. 77). Para ele, toda e tão somente sua solidão e raiva eram culpa de sua esposa e da sociedade em que ele estava inserido. Ao que parece ocorre uma transposição de um monstro para outro.

Por se tratar de uma “nota” que cita outra obra, pode-se trabalhar ainda com a ideia de não apenas uma intertextualidade restrita, mas também de um tipo de elemento paratextual e metatextual. De acordo com Genette (2010), um dos tipos de transtextualidades é a paratextualidade, que se configura como o conjunto de relações que o texto (propriamente dito) estabelece com os segmentos de texto que compõem uma obra. Nesse caso, temos um tipo de nota de rodapé, escrita pelo próprio narrador personagem em seu “caderno diário”. Já no quesito metatextual a análise se dá pela “nota” tratar de uma observação. Conforme Genette (2010), a metatextualidade é a relação que corresponde a um “comentário” que une um texto a outro texto do qual ele fala, mesmo que não o nomeie. No caso da obra em análise, o comentário sobre a obra *Frankenstein* (2017) nomeia-o, o que leva a um tipo tanto de referência quanto de metatextualidade, pois uma não exclui a outra. Ratificando conforme Koch *et alii* (2012), os tipos de transtextualidades não são mutuamente supressivos:

Genette constata que, por vezes, são as indicações paratextuais que revelam o gênero ou o discurso a que o texto pertence. Note-se que o autor já admitia que os tipos de transtextualidades não eram mutuamente excludentes e que alguns se mostravam essenciais para a definição do outro. O prefácio e o posfácio de uma obra, por exemplo, que seriam manifestações de paratextualidade, também se construiriam como um metatexto, ou seja, como um comentário crítico sobre a obra, que, por sua vez, se entranha de citações, de referências e de alusões. (KOCH *et alii*, 2012, p. 134)

H.G.Wells publica *O homem invisível* em 1897, sessenta e cinco anos antes da obra em análise. A obra de Abe também dialoga com a obra de Wells (1866-1946). A intertextualidade restrita aqui num primeiro momento se dá de forma implícita fazendo alusão,

pois só um leitor conhecedor desta obra de Wells faria a conexão. Nas duas obras temos a representação da personagem principal de forma semelhante: caminham pela cidade com a cabeça enfaixada. Mais tarde na narrativa o químico escreve: “Àquela altura, eu vivia orgulhoso de mim mesmo, me considerava o Homem Invisível, achando que só eu via, mas não era visto por ninguém...” (ABE, 2015, p. 95). A referência aqui é explícita uma vez que ele destaca as palavras “Homem Invisível” iniciando-as com letras maiúsculas.

Torna-se interessante levantar que na obra de Wells, tem-se um cientista obcecado em encontrar a fórmula da invisibilidade e perde vários anos de sua vida nessa busca incessante. Por outro lado, na obra de Abe tem-se um químico, ou seja, também um cientista. Percebe-se na fala do homem sem rosto que, embora não muito claro, o acidente pode não ter sido exatamente um acidente. “— Fui atingido por uma explosão de ar líquido ao fazer uma experiência, entende? Acho que me descuidei, porque estou habituado a trabalhar com nitrogênio líquido e...”. (ABE, 2015, p. 31). Uma das questões que levam a essa suposição é o fato de o químico ter consultado o Doutor K, especialista em próteses que seria capaz de fazer um procedimento que lhe permitiria ter, de alguma forma, seu rosto mais apresentável. Contudo, o químico prefere desenvolver sozinho sua máscara com base no rosto de um outro porque, segundo ele, não faria sentido uma máscara semelhante ao rosto antigo, ele queria outro!

Mas então... surge aqui uma dúvida atroz... Essa máscara não acabaria afinal muito parecida com meu rosto original? Dizem que certo tipo de profissional habilidoso é capaz de reproduzir as feições de um original vivo modelando sobre os ossos do crânio. [...] Esse raciocínio me perturbou. Por mais que a produção tenha sido perfeita, a máscara não perderia toda a razão de ser, caso fosse idêntica ao meu rosto original? (ABE, 2015, p. 47).

Aparentemente não há uma menção clara da intenção em desfigurar-se para ter um outro rosto, mas deixa em aberto o motivo em querer parecer outro. Em outro trecho Abe (2015) recorre novamente à intertextualidade para com a obra de Wells (2011), quando o narrador diz: “Com a máscara no rosto, senti-me um homem invisível, e vaguei pelas ruas... a cerca... o tabu...” (ABE, 2015, p. 211). Constata-se que em ambas as personagens, após ganharem a “invisibilidade”, afloram uma personalidade agressiva, recorrendo a atitudes questionáveis como roubo, no caso da personagem de Wells, e libidinagem, no caso da personagem de Abe.

O livro *O rosto de um outro* (2015) é construído com muitos elementos que referenciam outras obras. Segundo Samoyault, (2008), “a intertextualidade é um recurso

essencial do trabalho da língua no texto”. Através dessa fusão é que se percebe uma narrativa atual para o leitor, como se o leitor criasse uma relação de proximidade com o narrador visto que a personagem cita como justificativa e argumento obras que o leitor possivelmente conhece, mesmo que só pelo nome. A personagem, portanto, torna-se parte do mundo real do leitor. Narrador e leitor como conhecedores das mesmas obras.

Como já visto, a obra de arte é outro elemento citado na narrativa. Surge logo no início uma referência ao quadro *Senecio* (1922) de Paul Klee (1879-1940). Na obra *O rosto de um outro* (2015) o químico intitula a pintura como *Rosto Falso* e descreve-a assim:

O referido rosto estava dividido por inúmeros traços horizontais e, dependendo de como fosse considerado, podia até ser a representação de uma face enrolada em voltas e mais voltas de bandagem. Apenas nas áreas dos olhos e da boca havia finas brechas que ressaltavam cruelmente a inexpressividade daquela fisionomia. Um indescritível sentimento de humilhação me assaltou. (ABE, 2015, p. 22).

O trabalho de Klee representa expressões faciais simples como elementos simples, tem olhos em círculo vermelho, nariz vertical e boca quadrada pequena, são basicamente expressões faciais humanas e alterações emocionais sem excesso. Por que a personagem o chamou de rosto falso? Em 1924, Paul Klee disse: “Os quadros nos olham³⁶”. A imagem para o químico demonstra ser o testemunho de que o outro estava observando-o. A pintura representava a possibilidade de saberem das suas angústias, pois embora ele mesmo fizesse piadas sobre si, aquilo não era real. A pintura revelava, olhava, apontava-o “sem rosto”. Esse é um tipo de intertextualidade que não se encaixa nas taxonomias propostas por Genette (2010), visto que temos a referência ao nome de Paul Klee, mas o nome da pintura é modificado. Não há de fato uma citação, mas apenas uma referenciação, categoria que Samoyault (2008) utiliza para designar elementos que apenas remetem a um nome de autor, personagem ou título.

Além de Paul Klee, o espanhol Pablo Picasso (1881-1973) também é mencionado na obra. O químico cita em seu diário os rostos octaédricos de Picasso em sua fase cubista analítica (1909-1912), na qual o artista buscava “analisar” o objeto nos seus termos e nas suas formas. Picasso mudou a forma como se faziam retratos, quebrando uma tradição de mais de dois mil anos. Ao ser citado em *O rosto de um outro* (2015) percebe-se que a personagem

³⁶ Conferência de janeiro de 1924 em Iêna, citado por San Lazzaro, G. di, in Klee, la vie et l'oeuvre., Paris, Fernand Hazan, 1957, p. 131.

considera essa fase do artista uma representação da desfiguração do rosto em relação à alma, como se pode notar no trecho abaixo:

Ao mesmo tempo, não podemos ignorar o fato de que, com o passar do tempo, esse mesmo retrato alterou seu caráter e foi transferindo seu foco, de clássica harmonia de rosto e alma para uma expressão da personalidade menos harmoniosa, até afinal desabar tragicamente nos rostos octaédricos de Picasso e no *Rosto Falso* de Klee. Mas então, em qual deles acreditar...? A depender de mim, no segundo, claro. Afinal, não estamos numa exposição de cães, e atribuir um critério objetivo para rostos me parece demasiado infantil. (ABE, 2015, p. 59).

Nota-se que o homem “sem rosto”, tenta justificar o fato de que os rostos, com o passar do tempo desfiguram-se, justamente por suas vivências, mas que a representação dura de traços marcados é homogênea demais. Por isso, ele desmerece estes rostos e elege o *Rosto Falso* de Klee (1879-1940), que sobrepuja a uniformidade exigida no mundo. A imagem da obra *Senecio* (1922) é um rosto assimétrico, lembrando uma máscara e marcado por irregularidades.

As intertextualidades apresentadas acima são explícitas e de relação com obras não japonesas. Há ainda na narrativa intertextualidades também explícitas, mas com relação às obras e artes japonesas: como o clássico *Genji Monogatari*³⁷ / *The tales of Genji* (século XI) e o teatro *Nô*³⁸, que serão vistos a seguir.

Na obra *O rosto de um outro* (2015) o homem “sem rosto” escreve quase no final do seu último caderno, a seguinte passagem:

Por acaso, vi estampada no jornal desta manhã a foto de uma máscara estranha. Devia ser de algum povo primitivo. Marcas semelhantes às deixadas pela compreensão de uma corda sobre a pele compunham um padrão geométrico que cobria o rosto inteiro, um nariz que lembrava uma centopeia coleava pelo centro do rosto e se projetava acima da cabeça, e do queixo pendiam diversos objetos inexplicáveis de formato irregular. A impressão era borrada, mas a contemplei durante muito tempo, fascinado. E então o rosto tatuado de um homem primitivo se sobrepôs à máscara e, em seguida, sobre ele, rostos de mulheres árabes veladas; e então me lembrei da história que alguém me contou a respeito das mulheres que surgem na *História de Genji*: elas consideravam que mostrar o rosto era tão vergonhoso quanto expor as partes íntimas. (ABE, 2015, p. 252).

Novamente há uma intertextualidade por referência, pois o nome da obra à qual se refere é explícito no texto. Sobre a obra citada é feita uma observação a respeito da exposição

³⁷ “História de Genji”. Romance em 54 capítulos, escrito em hiragana (silabário) pela dama da corte Murasaki Shikibu e provavelmente concluído entre 1015 e 1020, o que faz desse romance um dos mais antigos do mundo.

³⁸ Abreviação de *Sarugaku no Nô*, forma aristocrática de espetáculo cantado e dançado, uma evolução dos dramas de *kagura*, dos *sarugaku* e das danças populares e uma criação de Kan’ami e seu filho Zeami, nos séculos XIV e XV, a pedido do shogun Ashikaga Yoshimitsu. Utilizava-se máscaras.

do rosto feminino no período Heian³⁹ (794-1185). Na narrativa a esposa havia contado sobre essas mulheres de *Genji* em um dos encontros com o “mascarado” e, num desses encontros ela comentou sobre a não exposição do rosto feminino. Uma época de rostos velados. Assim, *Genji Monogatari / The tales of Genji* é referenciado na narrativa trazendo aspectos de um período clássico da literatura japonesa.

O período Heian (794-1185) é marcado pela apreciação do belo e do estético. Mulheres costumavam passar pó branco em seus rostos e pintar os lábios de vermelho; porém o homem “sem rosto”, ao tentar entender porque a esposa lhe dissera aquilo, sem razão aparente concluiu que em outra época, rostos não eram expostos, e que só após ter sido levado à luz pela civilização é que passou a ser o centro do homem. Dessa forma, ele entende que se o rosto não existia e foi feito depois, logo a máscara que ele confeccionara também viria a ser seu próprio rosto.

Se o rosto era algo que não existia mas foi feito depois, eu também posso ter pensado que fiz uma máscara quando, na verdade, o que fizera não era máscara coisa alguma, e sim o meu próprio rosto, enquanto que meu próprio rosto, este sim, seria uma máscara... (ABE, 2015, p. 253).

A referência ao teatro *Nô* ocorre quando a personagem antes de criar a máscara que o dominaria visita uma exposição de máscaras. *Nô* é a abreviação de *Sarugaku no Nô*, forma aristocrática de espetáculo cantado e dançado na qual se utilizam máscaras. Conforme Frédéric (2008), as máscaras sempre serviram para que os homens se transformassem, assumissem a identidade de um outro ser, fosse com objetivos mágicos (durante danças e cerimônias), fosse no decorrer de representações teatrais, geralmente de origem religiosa. Na obra de Abe Kôbô (2015) a máscara surge como elemento libertador que removerá o jugo imposto pela sociedade. As máscaras de *Nô*, cobrem apenas o rosto e são ligeiramente menores que ele. A máscara criada pela personagem era aderente, também não cobria todo o rosto, e para disfarçar os limites entre rosto e máscara, ele usava barba. No teatro *Nô*, as máscaras são respeitadas pelos atores, que chegam a cultuá-las; na obra, a personagem desenvolve uma relação de subserviência com a máscara. Embora tivesse consciência de que agia de forma diferente com a máscara, tal submissão tornava-o paradoxalmente poderoso.

Le Breton (2019) sustenta que o rosto oferecido ao mundo é uma encenação. Dessa forma, pode-se aferir que a obra de Abe Kôbô (1924-1993), de certa forma, também entende que rostos são encenações, assim como no teatro *Nô* rostos são máscaras.

³⁹ Período Heian (794-1185) é o grande período da cultura aristocrática do Japão, considerado como “clássico”.

Em 1909 surge o romance *O fantasma da ópera*, de Gaston Leroux. Nesta obra também um homem de rosto deformado usando uma máscara, tenta conquistar uma mulher. Não há uma intertextualidade explícita em relação a este romance na narrativa de Abe (2015), mas torna-se implícita a reciprocidade amorosa desejada pelo mascarado, que resgata a narrativa de Leroux (2006) / [1909]. A unidade “máscara” é utilizada em ambas as obras para aplacar o choque devido a um rosto deformado. A máscara revela-se parte da personagem, e é o dispositivo de coragem de ambos os protagonistas.

Afere-se que também nesse aspecto tem-se outra intertextualidade restrita do tipo implícito por alusão, pois a narrativa, de acordo com os estudos de Genette (2010), tem uma espécie de referenciação indireta, como uma retomada implícita, uma sinalização para o leitor, que pelos rastros no texto consegue recorrer à memória e encontrar um referente não dito. Um tipo de intertextualidade menos literal e menos explícita.

Abe Kôbô ao final do livro, implementa ainda uma menção à história infantil *O patinho feio* (2002), do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).

Parece que a história do patinho feio sempre acaba em canto de cisne. Dizer que é oportuno é pouco. Mas experimente pôr-se na pele do cisne. Por mais que os outros exaltem seu fim, ele morre, o que significa que ele é derrotado, sem sombra de dúvida. Não quero isso pra mim. Recuso tal fim. (ABE, 2015, p. 282)

O patinho feio (2002) / [1843], uma narrativa oral dos séculos XVIII e XIX, aborda o estigma da feiura, e embora seja uma narrativa infantil, apresenta a ideia da exclusão e do sentimento de rejeição, que de fato também era o que o homem “sem rosto” sentia, principalmente no momento final após ler a carta resposta da esposa. E não somente isso, assim como o “pato”, o homem “sem rosto” também estava em busca de sua identidade. A interpretação do químico deformado sobre a história do patinho feio é perturbadora, mas de fato o patinho feio não foi salvo nessa narrativa, pois na obra de Andersen o “patinho feio” tinha a beleza do cisne, já os patinhos feios “de verdade” não encontrariam nunca essa “felicidade”, seriam derrotados.

Além destas obras consideradas mais facilmente reconhecíveis na narrativa, e por algumas delas terem sua intertextualidade explícita, pode-se ainda reconhecer a temática de *O rosto de um outro* (2015) em diversos filmes como: *Les yeux sans visage* (1960), filme baseado no romance do francês Jean Redon, que conta a história do cirurgião que tem uma filha com o rosto desfigurado devido a um acidente. Este, com ajuda de uma assistente, sequestra jovens moças e transplanta suas peles para o rosto da filha, tentando reconstruir sua

beleza. Em 1966, David Ely tem seu romance *O segundo rosto* (1963) adaptado em filme. Aqui temos um homem que forjará sua morte em decorrência de um acidente, pois deseja um novo rosto e o terá a partir de uma cirurgia experimental.

Há ainda outros rostos que transtextualizam a obra de Abe (2015), como os rostos das vítimas da bomba nuclear de Hiroshima e Nagasaki⁴⁰, que aparecem nos moldes de narrativa moldura. De acordo com Genette (1972), narrativa moldura é uma narrativa dentro de outra. Na obra em análise, após o homem sem rosto ter acesso à carta resposta deixada por sua esposa, ele experimenta sentimentos de raiva e vergonha que o levam a contar a história do filme que assistiu sozinho após o acidente. O filme é intitulado *Um lado do amor* e narra a história de uma moça que tem um lado do rosto deformado, totalmente destruído, em contraste com a outra face descrita como translúcida tal qual uma ninfa. A moldura criada pela história contribui para que a personagem aprofunde e resgate um elemento histórico. Hutcheon (1991, p. 184) afirma que a mescla de uma reflexividade metaficcional com elemento de natureza documental produz uma obra de teor “deliberadamente fictício, embora inegavelmente histórico”. Para Todorov (2006, p. 124) ao contar a história outra história, a primeira alcança seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nesta imagem de si mesmo. Dessa maneira, pode-se perceber que toda narrativa em *O rosto de um outro* (2015) é construída pela própria personagem narrando sua história dentro de uma narrativa criada por ele próprio em seus diários e anotações e por fim inserindo ainda outra narrativa de modo a corroborar aquilo que o afligia.

Ainda por essa estrutura narrativa entende-se um tipo de transtextualidade que fortalece a construção da obra como sendo relacionada à arquitetura de narrativas em formato de cartas, notas e diários, a qual Genette (2010) denomina arquiteculturalidade, uma forma de relação do texto a outras categorias, como o modelo de discurso, o modo de enunciação, o gênero, entre outros. Uma relação segundo Koch *et alii* (2012), abstrata e implícita.

⁴⁰ Os bombardeamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki foram dois bombardeios realizados pelos Estados Unidos contra o Império do Japão durante os estágios finais da Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1945. Dentro dos primeiros 2-4 meses após os ataques atômicos, os efeitos agudos das explosões mataram entre 90 mil e 166 mil pessoas em Hiroshima e 60 mil e 80 mil seres humanos em Nagasaki; cerca de metade das mortes em cada cidade ocorreu no primeiro dia. Durante os meses seguintes, vários morreram por causa do efeito de queimaduras, envenenamento radioativo e outras lesões, que foram agravadas pelos efeitos da radiação. Em ambas as cidades, a maioria dos mortos eram civis. Os *hibakusha* (pessoas afetadas pela bomba) e seus filhos eram (e ainda são) vítimas de grave discriminação no Japão devido à ignorância do público sobre as consequências do envenenamento radioativo, sendo que grande parte do público acredita ser algo hereditário ou mesmo contagioso, apesar do fato de que foi encontrado aumento estatisticamente comprovado de defeitos congênitos ou malformações congênicas entre as crianças concebidas e nascidas de sobreviventes de Hiroshima e Nagasaki.

Além das transtextualidades já citadas, há uma outra que aqui está sendo chamada de transtextualidade dupla, que é ao mesmo tempo, implícita e explícita. Na passagem “Carlyle, ouvi dizer, afirma que o hábito faz o monge e a farda faz o soldado; da mesma maneira, o rosto de um monstro talvez faça o monstro.” (ABE, 2015, p. 77). O autor cita explicitamente Thomas Carlyle, escocês, historiador, como aquele de quem ouviu tal afirmação. Todavia, implicitamente, Carlyle tem em sua história amorosa uma numerosa troca de cartas com sua esposa. O casamento de Thomas e Jane Carlyle foi um dos mais documentados: foram publicadas mais de nove mil cartas trocadas entre eles, mostrando que ambos gostavam muito um do outro, mas tinham uma vida conjugal marcada por brigas frequentes e intempestivas. Analisando a obra de Abe, não se pode afirmar que o autor tenha se inspirado nestas cartas para criar sua narrativa epistolar, mas não há como ignorar que o “detalhe” dessa relação textual demonstra um autor sagaz.

As transtextualidades apresentadas acima quando, colocadas em análise, constroem o que se chamou aqui de o “discurso do monstro”. Percebe-se que os rostos em *Frakenstein ou o prometeu moderno* (1818), *O homem invisível* (1897), *O fantasma da ópera* (1909), representam aquilo em que o homem “sem rosto” se reconhecia, que o levam ao devir-monstro. Não somente o rosto, mas também as máscaras como a do Teatro *Nô* e a de *O fantasma da ópera* (1909), retomavam sua condição. Sem esquecer das bandagens utilizadas por *O homem invisível* (1897) que representavam a conjuntura na qual vivia antes da construção da máscara. A narrativa de *O patinho feio* (1944) reforça sua complexa e profunda reflexão daquilo que ele vinha vivendo. Já *Genji Monogatari* (século XI) com o Teatro *Nô* demonstram a acentuada busca por entendimento e crítica aos aspectos mais antigos na cultura japonesa. As obras de arte como *Senecio* (1922) e os rostos octaédricos de Pablo Picasso (1881-1973), significavam sua desconstrução facial, o retrato daquilo que se tornara. Já as alusões aos filmes *O segundo rosto* (1963) e *Les yeux sans visage* (1960) assomam à obra em análise devido à temática, além de que são obras anteriores ao livro de Abe.

O químico fala da solidão e discriminação sentida pela criatura em *Frakenstein*, alude à alteração de comportamento do “homem invisível”, retoma o uso das máscaras quando menciona o teatro *Nô*, além de criticar a “morte” do “patinho feio”. Reforçando o devir-monstro surge desse despertencimento, o de não se sentir bem em relação ao outro, é dessa nova realidade vivida por ele que sua percepção frente ao anômalo é evidenciada.

Todas as transtextualidades explícitas que fizeram parte da construção narrativa, figuram na ideia de que o homem “sem rosto” se comparava a estas personagens, que contribuem, de certa forma, para seu devir-monstro. Através das citações, críticas, análises e

estabelecimento de comparação com tais narrativas feitas pela personagem, comprova-se que o homem “sem rosto” criou um “discurso do monstro”, este como álibi, justificativa para suas atitudes. Estes encadeamentos formam o que se denominou como “percurso do monstro”.

4.5 O PACTO FANTASMÁTICO

O romance *O rosto de um outro* (2015 [1964]) é uma obra que fala de um sujeito em plena crise existencial (quando tudo está perdendo sentido) e de identidade (conflitos na maneira de ser e olhar para si mesmo). A obra está inserida em dois períodos de muita significância e controverso para o Japão: a Segunda Guerra Mundial e o processo de ocidentalização pelo qual passava o país na década de sessenta, com a ocupação americana. Ao analisar esta obra, não se pode desconsiderar que: é uma obra escrita e publicada nos anos sessenta; Abe viveu a Segunda Guerra Mundial; o autor nasceu no Japão e cresceu na Manchúria, tornando-o pouco resolvido sobre sua identidade. Considera-se ainda que, suas obras, muitas vezes, parecem revelar aspectos bastante pessoais. Desta forma, esta última seção tem como objetivo elencar e discutir algumas informações que, possam ser consideradas íntimas do autor, mas que, não determinam uma classificação dentro de um gênero textual literário específico, porém, podendo ser vista como uma obra que assina um “pacto fantasmático” (termo utilizado por Lejeune), ou seja, um romance no qual surgem fantasmas reveladores de um indivíduo, e para esta pesquisa, podendo este indivíduo ser o próprio autor.

Abe segundo registros da *Mita Literature*⁴¹ (edição de março de 1968), em entrevista para Akiyama Shun na seção — “Falando sobre minha literatura” —, revela que esta obra se trata de um tema relacionado à sua própria existência: “ぼくの存在自体にかかわるテーマであるらしい”. Ainda nesta entrevista Abe alega que a respeito da obra *O rosto de um outro* (2015 [1964]), ele acabara de espionar o medo dos outros e diz: “continuo lutando comigo (com os outros) e descobrindo novas passagens com o outro” (ぼくが〈他人〉との格闘をつづけ、新しい他人との通路を発見). As considerações feitas pelo próprio Abe corroboram que esta obra, embora fictícia, revela muito sobre ele próprio, e talvez não se trate apenas de um devir-monstro da personagem, mas também de um devir do escritor, afinal quem escreve é Abe, e

⁴¹ Revista literária publicada pela Faculdade de Letras da Universidade Keio desde 1910.

suas vivências foram material para a obra. Pondera-se também que, este estudo não objetiva classificar a obra como gênero de autoficção, romance autobiográfico ou “romance do eu” (classificação japonesa), porque como afirmam René Wellek e Austin Warren (2013, p. 95):

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra.

Dito isso, argumenta-se que a identificação e classificação de uma obra não é tarefa fácil. Ainda mais um romance como *O rosto de um outro* (2015 [1964]), que tem em sua composição textual: notas, cartas e uma espécie de diário, além da sua narrativa remeter a um “absurdo”. Contudo, torna-se importante verificar as marcas pessoais do autor na obra, justamente porque Abe trata de questões aparentemente sentidas e denunciadas por ele, a respeito de uma sociedade que vinha se revelando a ele próprio. A questão de Abe ter construído uma narrativa reconhecidamente fictícia, e que, ao mesmo tempo, denuncia facetas de uma sociedade discriminadora e um homem que não omite sua “perversidade”, parece deixar a obra transitando por passagens que se assemelham aos relatos pessoais de Abe. Por isso, nesta pesquisa abriu-se um espaço para discutir sobre os gêneros sobre os quais talvez a obra pudesse recair: o “romance do eu”, o romance autobiográfico e a autoficção.

Na literatura japonesa obras de ficção de inspiração autobiográfica são conhecidas como *watakushi shôsetsu* ou *shishôsetsu*, traduzido literalmente para o português como “romance do Eu”. De acordo com Nagae (2006), *watakushi shôsetsu* é uma expressão que surgiu por volta de 1920, período em que os estudiosos japoneses preocupados com a disseminação desse “gênero”, voltaram sua atenção para as obras de cunho autobiográfico. Havia uma preocupação destes em relação ao “prejuízo” que poderia atingir o desenvolvimento literário japonês, uma vez que tais obras apresentavam um narrador-protagonista, entendido como o próprio autor, pressupondo então a interpretação de que tudo era verídico e relativo ao autor. Inicialmente tais obras tiveram uma avaliação de que eram muito simplórias sendo vistas de forma depreciativa, pois sofriam de uma falta de elaboração formal.

Dentro dessas perspectivas o “romance do Eu” apresenta uma história baseada na experiência do escritor e, além disso, expõe uma falha humana, revela atos indecorosos do autor, sendo esse “revelar” algo supostamente pouco praticável por uma pessoa “comum”. Uma das características apontadas por Nagae (2006) neste gênero, é a de um protagonista

passivo, desgostoso com sua vida e incapaz de tomar alguma atitude, outra seria de revelar as minúcias de seu conflito psicológico e a descrição dos instintos sexuais. Pela primeira característica, a obra de Abe não se encaixaria, porque a personagem de *O rosto de um outro* (2015), não é passiva, ao contrário, tomou atitudes que, embora questionáveis, levaram-no a um drama maior. Já pela segunda característica poderia, de forma “leviana”, ser considerado, visto que, a personagem traz diversos pensamentos de cunho sexual.

Ainda a partir dos estudos de Nagae (2006), percebe-se que o “romance do Eu” seria o resultado de uma tentativa de imitação das obras estrangeiras, dado que os japoneses ao tentarem criar obras em prosa que se assemelhassem aos romances estrangeiros (porque na época do processo de modernização e ocidentalização do Japão, os escritores recorreram à imitação), na verdade, reproduziram o que já existia na tradição japonesa vinda dos diários e ensaios da literatura clássica. Caracterizava-se pelo ato de retratar as tristezas de suas vidas. Já Sadame Suzuki (2006) afirma que frequentemente pesquisadores buscam a fonte do “romance do Eu” em diários e reflexões literárias (ensaios), mas, para ele, isso é ilógico, pois muitas obras desse tipo foram escritas durante a Idade Média, portanto, para o autor, não deram origem ao “romance do Eu”. Contudo, não se pode deixar de considerar que, de alguma forma, essa literatura clássica teve alguma influência na literatura moderna. Prova disso, são os autores modernos fazerem constantes referências aos clássicos, como exemplo, nessa própria obra de Abe, na qual ele menciona o clássico *Genji Monogatari* (“Narrativas de Genji”).

Para Suzuki (2006), o que levou primeiramente, ao surgimento do “romance do Eu” foi a recepção da arte literária europeia, em particular, reminiscências autobiográficas contadas no início em primeira pessoa. Outra tese bem conhecida é que o “romance do Eu” emergiu do naturalismo pós-guerra Russo-Japonesa, com a obra *Futon* (“Acolchoado”) de Tayama Katai (1907), que revela o sentimento de culpa do autor. Segundo Suzuki, se o “romance do Eu” for limitado ao romance confessional, nesse sentido, sua fonte pode ser procurada na popularidade de obras confessionais em tons religiosos desencadeadas aproximadamente, na época da Guerra Russo-Japonesa. Como exemplo, ele cita: *Les Confessions de Tolstoi*, escrita entre 1879-1881.

No Japão, o “romance do Eu” ao que tudo indica, teve como base o tom confessional do naturalismo, pois foi quando o Japão se abriu para o Ocidente que entraram simultaneamente o Romantismo e o Naturalismo. Por isso, para Nagae (2006), o “romance do Eu” é um gênero híbrido, resultante do novo contexto literário, de novas ideias que se fundiam ao que já existia no mundo literário japonês. A fama desse gênero era de ser escrita por autores alienados da sociedade, como um subterfúgio, uma camuflagem, muitas vezes

resultante de uma repressão ideológica e política. Ainda de acordo com Nagae (2006), percebe-se a forma literária centrada na vida pessoal do autor como sendo um fenômeno de repressão social, em relação às questões amorosas, justamente pela alteração que sofreu o pensamento que regia o casamento, a família e as convenções sociais da época. O “romance do Eu” seria então, uma forma de enxergar-se a si mesmo.

No ocidente, os romances de cunho autobiográfico, já eram tidos como um romance em primeira pessoa e são datados de 1770 em diante (na Literatura Europeia); porém, isso não exclui a existência de uma literatura pessoal antes dessa data ou fora da Europa. De acordo com Philippe Lejeune (2014 [2008]), professor especialista em autobiografia, há uma distinção significativa entre romance autobiográfico e autobiografia. O primeiro é um texto de ficção em que o leitor pode inferir, a partir de semelhanças, que existe identidade entre o autor e o personagem, porém o autor escolheu negar ou não afirmar esta identidade. Já no segundo ocorre o que Lejeune denomina de pacto autobiográfico, ou seja, uma afirmação no texto dessa identidade remetendo ao nome do autor.

Partindo dos estudos de Lejeune (2014), a obra *O rosto de um outro* (2015 [1964]), não firma um pacto autobiográfico. Primeiro porque não há uma identidade semelhante e afirmada entre autor, narrador e personagem. Outro fator, é a inexistência de nome na personagem, o que leva a uma indeterminação dessa relação personagem, narrador e autor. Diferentemente, no “romance do Eu”, os estudiosos desse gênero classificam as obras quanto à sua natureza, assinalando questões genéricas como: a relação com a realidade e a vida do autor. O que torna a classificação pouco concreta, pois, sempre se baseia e necessita de informações extratextuais. Mesmo assim, ao permitir tais inferências que possam relacionar autor, narrador e personagem a denominação como “romance do Eu”, quase sempre é possível.

Contudo, ainda assim a obra de Abe não parece encaixar-se nessa “natureza” do “romance do Eu”, visto que, não se percebe uma relação de realidade nos eventos vividos pela personagem e pelo autor. Há nessa obra muito mais uma identificação com o “pacto fantasmático” que, de acordo com Lejeune (2014, p. 50), ocorre quando o leitor é convidado a ler o romance não apenas como ficção remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também, como fantasmas reveladores de um indivíduo. Ou seja, um revelar possível do autor.

Para corroborar essa ideia de “pacto fantasmático”, a ideia foi identificar os elementos autobiográficos perceptíveis na narrativa, que conforme Nagae (2006), são reelaborados na obra, perdendo o significado “pessoal” e tornando apenas material que compõe a obra. Para a professora pesquisadora, seria uma forma de reconstituição da “verdade” que gera uma ficção.

Dito isso, percebe-se que na obra de Abe, além dos elementos concretos que se pressupõe serem relativos ao autor (por exemplo, referência à guerra), suspeita-se que as reflexões acerca do rosto e da discriminação são, na verdade, reflexões pessoais apresentadas por meio da observação do homem “sem rosto”.

No primeiro caderno, a personagem do médico torna-se importante para a reflexão que a obra tende a criar. Através dos conhecimentos do Dr. K, o homem “enfaixado” vai ter acesso ao material que ele, depois, já premeditadamente usaria com algumas alterações para criar sua própria máscara. É no diálogo entre o Dr. K e o homem “enfaixado”, que se percebe o quanto a questão “rosto” é complexa e mexe com o sujeito. Nota-se que o médico insiste em afirmar a necessidade de um rosto com aspecto apresentável, enquanto o deformado está cauteloso.

— Para falar com franqueza, sinto-me um tanto perdido, sem saber direito que decisão tomar...Fico imaginando se, a esta altura da vida, de fato preciso ser exigente com relação às cicatrizes de meu rosto a ponto de lançar mão desses artificios complicados.... [...]

— Ferimento em qualquer parte do corpo, mas especialmente no rosto, não podem ser tratados como se fossem simples problemas morfológicos. Acho que é, antes, uma questão de higiene mental. (ABE, 2015, p. 34)

O homem “enfaixado” finge não querer restaurar sua imagem; na verdade, ele só estava ali para colher informações, mas ao se fazer de indeciso não suportou a afirmação do médico sobre a necessidade de um rosto apresentável; afinal, feria seu ego. Por isso, ele entra num embate de questionamentos sobre a valorização dada ao rosto.

O homem “enfaixado” argumenta que “não há nada de errado em atribuir maior valor ao conteúdo do que à aparência”, e o Dr. K contra-ataca questionando a lógica do prezar o conteúdo sem um adequado recipiente, e reforça dizendo que “A alma humana está na pele... Acredito nisso literalmente.” (ABE, 2015, p. 35) Para corroborar esta sua afirmativa, o médico fará uma analogia com os feridos em guerra, que alterará o humor do paciente. “[...] sentindo uma irritação, repentina e insuportável. Não viera em busca de conselhos para meus problemas pessoais”. (ABE, 2015, p. 36)

Vou lhe falar de uma experiência marcante por que passei durante a guerra, quando estive na frente de batalha como médico. Casos de soldados com rostos esfaqueados ou que perderam braços ou pernas eram corriqueiros. Mas o que o senhor acha que era mais importante para esses soldados feridos? Não era a vida, nem a recuperação das funções vitais, mas, acima de tudo, a recomposição do aspecto externo. No começo eu ria disso. Pois, veja bem, estávamos num campo de batalha onde nenhum valor era reconhecido exceto o número de estrelas na gola do uniforme e a robustez do indivíduo, não é verdade? Mas então, certo dia, aconteceu

que um soldado que não tinha nenhum problema digno de menção a não ser o fato de ter ferido o rosto com gravidade, se suicidou momentos antes de receber alta hospitalar. (ABE, 2015, p. 36)

Os trechos apresentados sugerem reflexões “reais” de Abe. A passagem sobre a guerra revela possíveis lembranças do autor. Corroborando com esta premissa, segundo Richard Calichiman (2012), em seu artigo 安部公房の『他人の顔』における戦争の記憶と人種問題 (“Memórias da guerra e dos problemas raciais em *O rosto de um outro* de Abe Kôbô”) esta obra reflete os fantasmas de guerra de Abe. Aqui não se afirma que esta passagem da última citação corresponda a um fato, mas que leva a pensar em uma possibilidade de ser uma lembrança daquele período de guerra que o autor presenciou na Manchúria. Registra-se ainda que no caderno branco a personagem diz em referência aos soldados que se suicidavam, mencionados pelo sr. K: “[...] passei a maior parte da minha juventude num país em guerra, conheço-os muito bem.” (ABE, 2015, p. 146).

Dentro das declarações do homem “enfaixado”, o leitor pode perceber a forte discussão em relação à raça e à cor da pele, sendo uma evidência das questões pessoais do autor rememoradas na obra pois, nos estudos de Calichiman (2012), ele chama isso de “memórias históricas”. O pesquisador aponta que Abe cresceu em uma colônia japonesa na Manchúria e, por conta disso, ele tinha uma simpatia aberta às minorias. Abe viveu fazendo parte de um grupo étnico fora do seu país. Ele recorda em seus ensaios cenas de assassinato de nativos filipinos, além de ter criticado fortemente o imperialismo japonês e americano. Por conta disso, é que Abe não era bem visto por muitos japoneses. Para Calichiman, Abe expôs estas questões raciais na sua obra para combater o poder de rejeição.

O fator “rejeição” deve ser visto com atenção, pois, segundo Pereira (2014), os grupos minoritários como vítimas da bomba atômica; crianças japonesas que foram deixadas na China no fim da guerra; filhos de executivos ou trabalhadores japoneses nascidos e/ou educados no exterior entre outros, foram todos vítimas de algum tipo de preconceito e discriminação. Lembrando que Abe pertence a um destes grupos, o dos educados no exterior. A não identificação nem com a Manchúria, nem com o Japão, implicam em uma crise de identidade, refletida anos depois em suas obras. Ainda conforme Pereira:

A expressão japonesa *wareware nihonjin* (Nós, japoneses) serve como uma tábua rasa para camuflar a existência dessas minorias e ditar como um japonês deve se comportar, pensar, sentir etc. No entanto, essa fórmula, que diz muito da cultura nipônica, serve, sobretudo, para expressar a forte barreira que os japoneses sentem em relação ao estrangeiro, ao diferente. (PEREIRA, 2014, p. 160)

Pereira (2014) ainda reforça: “as minorias internas (sobretudo os estrangeiros e japoneses criados no exterior) constituíam a categoria do “outro” interno (*uchi no gaijin*) frente ao “outro” de fora (*soto no gaijin*)”. Com base nestes estudos, é que se pode argumentar que Abe, ao escrever dois ensaios sobre o rosto, escrever diversas obras de tema existencialista, crise de identidade, desaparecimento, entre outros, escreve imbuído de um sentimento verdadeiro, relata seu desconforto, seu sofrimento e por isso, também apontado nesta pesquisa, como um dever do próprio escritor.

Percebe-se ainda que, no caderno preto a personagem faz uso do termo “toupeira”. “À semelhança de uma toupeira que encontrou um buraco na terra, aos poucos comecei a recuperar a tranquilidade” (ABE, 2015, p. 78). Esse termo Abe também utiliza para nomear um dos seus manuscritos pessoais もぐら日記 (“diário toupeira”). Conforme Iwata⁴² (2012), quando o indivíduo se sente rejeitado pela sociedade, ele se coloca em uma posição neutra, abre um buraco profundo sob seus pés e pondera. Alguns meditam, outros leem e/ou pensam profundamente. Em seguida, estas toupeiras podem aparecer por todo o mundo, além das fronteiras, independentemente do país: uma imagem do estar sozinho, mas livre. Entende-se que Iwata faz uma alusão a escritores como Abe.

Iwata entende, dessa forma, porque neste período, Abe estava escrevendo uma história sobre um garoto sobrenatural e, ao mesmo tempo, estava trocando cartas com seu amigo Charles, que o havia convidado para visitar os Estados Unidos. E então ele escreveu: “Quando minhas toupeiras rastejarem nos Estados Unidos, na próxima primavera, quero ter concluído o jogo com o garoto sobrenatural”. Ao observar o uso da palavra toupeira na carta à Charles, Iwata inferiu que: 1. Uma toupeira vive em Abe Kôbô. 2. Ele se compara a uma toupeira. Para Iwata, talvez ambos, estivessem completamente unidos na consciência de Abe.

Suspeita-se que toda a prosa em relação às pessoas e ao rosto são reflexões acerca da sociedade japonesa da época. Através dos ensaios do autor sobre o rosto, percebe-se que a narrativa traz uma ponderação sobre o que o rosto significava e contesta a necessidade de sua valorização. Por exemplo, no ensaio 私の顔 (“Meu rosto”) (1955), Abe escreve que o rosto é como a porta da frente, as pessoas visitam umas às outras através de seus rostos. Seria como uma passagem que conecta ao mundo exterior. Para Abe, o sujeito nasce com o rosto base (natural) e, no decorrer da vida, ele vai sendo moldado, e a isto ele entende como personalidade. Todavia, segundo ele, ao refletir sobre isto olhou para própria fotografia, e viu que a sua foto não o representava. Então, discorreu que, por exemplo, fotografias tiradas para

⁴² Colunista da revista *Mogura*, o artigo em questão está na revista de volume 1, publicada em 30.09.2012.

crachás só mostram uma metade da pessoa, porque a outra face humana não está ali. Outra consideração que ele faz é de que há duas categorias de pessoas “em fotos”: o tipo menor e o tipo maior. A primeira é aquela em que o sujeito na foto coincide com o real. A segunda é aquela em que o sujeito da foto não coincide com o real, e ele se encaixa na segunda refletindo sobre a necessidade da importância ao rosto, já que o rosto nem sempre reflete quem realmente se é. Assim como, os crachás não identificam as pessoas de fato. Observa-se que, mesmo nove anos depois, talvez Abe não havia ainda sanado suas dúvidas, pois ele escreve no romance: “Se a fisionomia é mesmo algo tão imprescindível para a composição de uma personalidade, seria impossível reconhecer a personalidade de alguém com quem só se falou ao telefone?” (ABE, 2015, p. 74).

Num segundo ensaio escrito por Abe, 顔 (“Rosto”) (1963), ele discorre sobre o quão o “rosto” é misterioso. Segundo o autor, mesmo o rosto sendo parte do corpo, muitas vezes pode governar todo o ser humano e determinar seu destino. Então ele pensa: que tipo de segredo está escondido em uma área tão pequena que podemos até cobrir com as mãos? Abe registra que historicamente, parece que houve um tempo em que a existência do “rosto” foi completamente ignorada. Por exemplo, as mulheres do *Conto de Genji* (século XI) pareciam saber que seus rostos eram uma espécie de vergonha, porque exibiam orgulhosamente seus cabelos negros, mas raramente expunham seus rostos às outras pessoas. Outro exemplo que Abe cita, é de que entre o povo árabe o rosto de uma mulher é escondido por um véu preto. Segundo ele, só a partir do surgimento do retrato é que o rosto passa a ter um significado positivo. Abe então reflete que a mulher moderna passa a destacar o rosto através da maquiagem, e finaliza esse ensaio dizendo que o rosto não é apenas a história do sujeito, mas também, a história da sociedade.

As influências da diversidade profissional de Abe Kôbô também podem ser vistas no romance, a saber: fotógrafo, médico e cineasta, profissões quem marcam a narrativa. No trecho abaixo ele cria meios de sua personagem discorrer sobre o desconforto do ser observado pelo outro utilizando-se de linguagem técnica.

Enquanto esperava o táxi, senti-me observado por todos os lados, como um intruso. Mas tudo isso não passava de negativo fotográfico, com seu preto e seu branco invertidos: bastava-me conseguir a máscara e num instante recuperaria o positivo, pensei, suportando estoicamente a excessiva luminosidade daquele dia. (ABE, 2015, p. 29)

Abe também contribuiu com seu conhecimento em fotografia para sua personagem discorrer sobre a questão da luz, além de recorrer ao seu repertório médico para falar de

detalhes do corpo humano. “De acordo com o livro de medicina que tomei emprestado da biblioteca, essa disposição das fibras da pele são as linhas de Langer.” (ABE, 2015, p. 46). São marcas que um leitor de Abe reconhece em várias outras obras do autor e torna-as peculiares, mas que não caracterizam uma narrativa sobre a realidade do autor.

Desta feita, fica evidente que o romance de Abe não contempla nem as características levantadas pelo “romance do Eu” (relação real entre os eventos narrados e a vida do autor), nem assina o pacto autobiográfico (nome do autor semelhante ao narrador e personagem) configurando uma autobiografia, tampouco é uma autoficção, pois não há traços identificando que o autor tenha criado uma ficção sobre si mesmo. Quanto ao romance autobiográfico, embora haja um pacto romanescos e um pacto fantasmático, que inicialmente, poderiam configurar em um romance autobiográfico, este estudo está apenas considerando semelhanças no âmbito “sentimental”. Além disso, reforça-se que os elementos identificados como íntimos ao autor, ficaram na esfera extraliterária entre o autor e o leitor. Mesmo que o “romance do Eu” ou “romance autobiográfico” possam abarcar esse quesito extraliterário, não há a predominância narrativa de eventos na obra como sendo uma realidade vivida pelo autor ou íntima ao autor. O “fantasmático” está sendo utilizado, porque há material comprovando “recordações, sentimentos” que o assombram. Portanto, o pacto fantasmático é observável, confere relação, e nesta análise configura-se na esfera das percepções.

Apesar de, concretamente, poder identificar certa verossimilhança interna no texto, entende-se que, para os críticos literários japoneses, o “romance do Eu” cria sua verossimilhança fundamentando a obra em uma suposta verdade sobre a vida do autor. Contudo, na obra *O rosto de um outro* (2015 [1964]), embora se perceba traços autobiográficos, como já observado, estes traços seriam resultados dos elementos autobiográficos reformulados e adaptados na obra, tornando-se apenas material para a composição da obra, como apontado por Nagae (2006).

Portanto, aquilo que se identificou nesta análise como elementos implícitos que revelam o autor, são apontados como uma possibilidade de leitura dentro de um “pacto fantasmático”. Os eventos, identificados nesta última seção, assemelham-se à percepção e/ou sentimento de Abe perante a sociedade da época. Considera-se que os eventos presenciados ou vividos por ele, ao serem utilizados como parte desse romance, ganharam nova roupagem, deixando de ser particulares ao autor; trataram-se unicamente de material que integram a obra. O “pacto fantasmático” é uma forma intermediária, pois, embora seja um romance ficcional, a obra não remete só a uma verdade da “natureza humana”, mas sim revela os fantasmas que surgem no indivíduo e, como apontado na análise, semelhantes ao de Abe.

Na obra, foram vistos o sentimento de rejeição, a crise existencial e a crise identitária, aspectos denominados pelo homem “sem rosto” como algumas de suas urticárias psicológicas, que impulsionaram o duplo da personagem, e o estado “monstruoso” levou-o à percepção do monstro = devir-monstro. Além disso, sobre o devir-monstro não se descarta a possibilidade de ser um devir também do escritor, corroborando com o “pacto fantasmático”, de que os fantasmas ali expostos possam ser do autor. Uma forma de ele e a personagem existirem e resistirem.

Finalizando, este capítulo foi denominado “O discurso do monstro”, devido à personagem nomear-se diversas vezes como monstro, e por ele entender que os outros viam-no dessa forma. Além disso, é na figura do monstruoso, do anômalo e do disforme que ele construirá sua narrativa, deixando perceptível seu devir-monstro e também seus pensamentos “monstruosos”. Este capítulo apresentou que, das urticárias psicológicas ao duplo, ele se identificou como outro, como “monstruoso”; foi através da escrita que sua esposa foi convocada a (re)conhecer o “monstro”; foi através das transtextualidades que ele convocou outros “monstros”; e, por fim, foi no “pacto fantasmático” que se associou o devir-monstro também ao escritor. Não se apresenta aqui um discurso do monstro como figura reconhecidamente monstruosa (um monstro escrevendo), mas um discurso daquele que, por sua deformidade, sente-se monstruoso, revolta-se, sofre com sua aparência e não consegue fugir dos olhares. O discurso e o devir acontecem em dimensões distintas, embora se confundam e se convirjam. Enquanto o discurso fica na esfera daquele que, ao pensar e sentir revolta-se, age, escreve e busca vingança, o devir está na esfera da percepção, no escape; não busca vingança, o devir atrai um entendimento, uma resistência. Roberto Machado (2009), comentador de Deleuze, diz: o devir é externo à linguagem, é o escape de uma forma dominante. No discurso do monstro constatou-se o devir-monstro, mas este ocorreu em outra esfera, foi a percepção real do sujeito, daquilo que ele sentiu, seus relatos registrados mostravam estar em processo de devir. Assim, o devir são formas de escapar de uma forma limitadora de si. Entende-se que se tratou de um “experienciar” afetos que o “monstruoso” fê-lo perceber. Portanto, a personagem do homem “sem rosto”, ao viver a condição de deformado, ao buscar resgatar um relacionamento através de uma máscara e depois por manuscritos, ao deixar-se duplicar-se pela máscara, simultaneamente, encontra-se em processo de devir-monstro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar uma obra como *O rosto de um outro* (1964), de Abe Kôbô, figura-se em uma dimensão do buscar entender o outro. Quando se depara com um sujeito que, sofreu uma deformidade e que se vê em plena crise de identidade, a princípio há uma expectativa: espera-se a sua recuperação como um indivíduo que se sente acolhido. Contudo, o desenrolar da narrativa leva o leitor a outros caminhos, trajetórias pouco confortáveis, implica em reflexões acerca da identidade, do rosto e das máscaras. Leitor e personagem sentem-se confusos, deslocados e angustiados. Por isso, o presente trabalho objetivou fragmentar os elementos pertinentes que permeiam e costuram a obra para, assim, conseguir entender aquilo que não está superficial ao texto, mas enleado a uma narrativa marcante.

A obra é repleta de vocabulários técnicos. A personagem, um químico, recorre à sua especialidade em reologia para dissertar sobre seus experimentos em construir uma máscara mimética a um rosto. A primeira parte do romance é também a primeira carta dele à esposa. Uma carta que a induz ler três cadernos, onde ele confessa tudo. A confissão é amarga, e é através dessa amargura que o leitor se depara com o “monstruoso”. A leitura inicial é a de um homem egoísta, sendo sua esposa sua vítima “indefesa”. É dentro dessa dinâmica que este trabalho apresentou outra perspectiva, a de que o homem “sem rosto”, ao escrever, emana seu devir-monstro. Não há aqui uma defesa desse sujeito tomado por ódio, mas há um olhar mais sensível para aquilo que ele deixou transparecer: a experiência com a vizinhança do inumano.

Inicialmente este trabalho buscou apresentar quem é o autor desse romance tão impactante. A ideia foi contar qual era a fonte dessa narrativa que mexe com o leitor. Para isso, foi necessário revelar a vida de Abe desde sua infância até sua passagem pela guerra, descrever sua vida nada comum de um sujeito em conflito com a própria identidade. Detalhou-se, ano a ano, seu crescimento como escritor, sem deixar de mencionar suas outras profissões como cineasta, roteirista, dramaturgo e fotógrafo. Além disso Abe, embora formado em medicina, nunca atuou na área, mas incrivelmente sua formação aparece em quase todas as suas obras, fato que marca sua audácia – visto que, ele só se formou mediante a condição de nunca atuar na área. Abe honrou sua palavra, mas seu conhecimento em medicina ficou vivo, aplicando-o em suas obras, e trazendo o médico em suas personagens.

A pesquisa trouxe ainda o panorama da Manchúria, lugar onde Abe cresceu, cenário importantíssimo para entender quem é esse autor. Abe só sabe o que é ser “minoría” por ter se tornado um. Entender o que foi o Estado Fantoche de Manchukuo, saber o que as famílias lá

presenciaram e conhecer o sentimento daquele que viu cabeças fincadas em estacas é, sem dúvida crucial para apreender quem é Abe, o que ele quer dizer com o romance *O rosto de um outro*. Por isso, o primeiro capítulo foi dedicado ao autor e suas particularidades: nesse capítulo alcançou-se o objetivo de entender os anos que fizeram parte da construção identitária “fragmentada” do autor. Tomar conhecimento do período histórico no qual o autor viveu é, sem dúvida, primordial para reler o livro e deixar de olhar a personagem do homem “sem rosto” apenas como uma figura amorfa, monstruosa, revoltada e vingativa. A narrativa do desfigurado é forte porque o autor precisava expor outras “realidades”.

O segundo capítulo apresentou as fragmentações, a intenção foi encadear os quatro elementos que nortearam a pesquisa: rosto, devir, máscara e duplo, teorizando sobre seus aspectos para, na análise, reconstruir a narrativa, de modo a fazer com que o leitor consiga olhar para o personagem como aquele que foi capaz de dar voz aos diversos anômalos das diversas narrativas. Assim, o estudo do rosto com base nos autores: Deleuze e Guattari (1980), Courtine e Harouche (1988), Le Breton (1992), apresentou três aspectos importantes que se mostraram necessários para compreender o rosto como sujeito: o primeiro aspecto é o da *máquina abstrata de rostidade* (termo cunhado por Deleuze e Guattari), essa ideia mostra que o rosto não é primeiramente individual, o rosto é um constructo social ele é marcado por regras, por adjetivações, por representações. Antes de ser o homem “sem rosto”, ele era um homem, um químico, um profissional, um marido etc. A representação social é parte fundamental nas relações, por isso perder o rosto significou perder a si mesmo; o segundo aspecto está muito ligado ao primeiro, Courtine e Harouche mostram que o rosto é o elemento que está entre um interior e um exterior do indivíduo. Este rosto precisa saber representar, nele estão inscritos a civilidade e a linguagem. A fisionomia não conseguiu decifrar o rosto, tornando o rosto um dos maiores mistérios, e, por isso perturbador ao sujeito; o terceiro aspecto é trabalhado por Le Breton, ele fala sobre o rosto paradoxal, ser um rosto desconhecido é ter certa liberdade e ser um rosto conhecido significa ter o reconhecimento dos outros. Isso revela que a personagem “sem rosto”, ao não ter mais um rosto “comum” deixou de existir, deixou de ser quem era, ele precisava de um novo rosto.

O devir foi o elemento principal trabalhado e apresentado nesta análise. Foi a partir deste conceito estudado e ampliado por Deleuze e Guattari (1980) que o presente estudo conseguiu chegar àquilo que queria transmitir. A ideia de que, não se deveria ler esta obra apenas pelo olhar que inicialmente é apresentado ao leitor (de um sujeito deformado, amargo e vingativo). Como objetivo específico, foi encontrar o porquê de a obra, para muitos, ser difícil de ser lida, e o devir trouxe essa resposta: Abe mostrou a experiência da personagem

em ser atingida pelos afetos que o “monstruoso” fez ele perceber. Para dar conta do termo “devir-monstro”, foi necessário trazer os estudos do filósofo José Gil (1994), tendo o suporte ainda de outros dois nomes: o literário Jeffrey Jerome Cohen (2000), e o psicanalista Carlos Peixoto Junior (2008), na medida em que ambos permitiram alcançar mais facilmente a colocação apresentada neste trabalho. Gil trabalha a ideia do monstro que se tornou parte de um imaginário coletivo, segundo a qual transmite uma mensagem de destituição de valores, depravações morais e anormalidades físicas. O filósofo mostra que os monstros apresentam valores que, para a humanidade, devem ser mantidos distantes, seriam nestas demarcações classificatórias que a suposta existência monstruosa viria ser uma afronta para a sociedade. E, por isso, o monstruoso ocupou lugares na literatura, no cinema, nas artes, nos brinquedos, entre outros, para mostrar o que o sujeito não deveria ser. Cohen vai identificar que o monstro se situa nos portões da diferença. O sujeito, quando diferenciado de um grupo, pode tornar-se, aos olhos dos outros e possivelmente depois, para si mesmo, monstro. A sociedade criou padrões estéticos e comportamentais, e tudo que se difere torna-se monstruoso. Peixoto permite apreender que, os corpos (aqui neste estudo, rostos) das minorias de raça, de classe ou de gênero, que despertaram horror e admiração, são vistos como “monstros”, sempre desestabilizam a representação e a identidade em suas diversas formas de apresentação.

É dentro desse espectro do se sentir monstruoso, pensar monstruosidades, questionar o como está sendo visto pelo outro, perceber os olhares, que a personagem vive o devir-monstro. O trabalho apresentou que o devir se configura em uma linha de fuga ou desterritorialização, e reforçou que, o devir não pode compreendido como uma metáfora, como uma comparação, o devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança como posto por Machado (2009). O devir-monstro não é atingir uma forma, é escapar de uma forma dominante. O devir não é um sonho, nem uma fantasia, é real. A personagem não se tornou um monstro, porém ele se deparou com um contínuo de intensidades, seria como se ele tivesse entrado em uma área e fosse afetado por diversas partículas, permitindo-o entrar em uma relação de movimento e repouso com o “monstro”. Assim, o devir-monstro pode ser entendido como o captar e emitir destas partículas, captar e emitir a sensibilidade do monstro; por isso, é molecular.

Ainda dentro deste segundo capítulo, trabalharam-se os elementos máscara e duplo. A intenção foi mostrar a simbologia da máscara e as máscaras dentro da cultura japonesa, apresentar uma reflexão sobre os variados sentidos da máscara dentro da narrativa criada por Abe. A máscara na obra não era apenas física, tinha também um significado moral, de caráter, de atuação como sujeito. Le Breton (1992) ajudou a ver a máscara como uma fragilidade do

comportamento humano. No final dessa seção sobre máscaras, entendeu-se que todo sujeito possui um certo grau de “mascaramento” e que isso faz parte de um constructo social. Perder o rosto é perder uma das facetas e isto altera o psicológico do sujeito. Diante disso, é que se entrou no estudo do duplo, a última seção do capítulo dois. O duplo foi visto por quatro teorias: Freud (1919), Rank (1925), Rosset (1976) e Le Breton (1992). Todas elas foram necessárias para entender a formação de um duplo-duplo (da bandagem e da máscara) abordado na análise. Apreendeu-se que, de forma geral, o duplo decorre de um problema do Eu, quando o sujeito passa a observar e censurar-se começa entrar em uma divisão desse Eu. Quase sempre o retorno de algo reprimido resulta num duplo. Como visto em Rank, o sujeito luta internamente refletindo esse duplo. A análise desta obra apresentou o duplo tanto corpóreo quanto físico, e finalizou mostrando que a percepção do “real” é, na verdade, a proteção contra um “outro real”, aquele que pode denunciar que o sujeito é sua imagem social, desidentificando-o de si próprio, e, por isso, um conflito do Eu se instaura, e ele não se reconhece mais.

No terceiro e último capítulo, a análise foi dividida em cinco partes. As duas primeiras objetivaram e mostraram os aspectos acima apresentados dentro da narrativa, comprovando através de citações todo o exposto sobre o rosto, o devir, a máscara e o duplo. Foi apresentado um homem “sem rosto” que, diante da sua atual condição, entra em vizinhança com o “monstro”, para fugir dessa realidade ele constrói uma máscara; mas, para seu infortúnio ela revela o outro Eu, foi no seu discurso que o leitor pôde perceber tanto o devir-monstro quanto o duplo. Posteriormente, esta pesquisa abarcou a escrita como ferramenta decisiva que leva tanto a esposa, quanto o leitor e o próprio narrador, a descobrirem quem era esse homem “sem rosto”, quem era essa máscara e quais eram seus mais secretos sentimentos. A personagem sai de cena e seus manuscritos representam-no, seu próprio rosto virou seu objeto de pesquisa, e seus cadernos tornaram-se sua comunicação. A oralidade não dava conta de substituir o rosto, não alcançaria a profundidade da escritura. Ainda dentro deste capítulo, a seção sobre as transtextualidades mostrou que a narrativa “monstruosa” é comum a várias outras: Abe construiu um romance que revela a fusão entre diversas obras. O monstro: nasce, justifica-se, encadeia, questiona, ataca e resgata várias narrativas. Isto comprova que o devir-monstro sempre esteve presente, todavia nem sempre foi identificado, porque “os sujeitos” não conseguiram enxergar estes afetamentos monstruosos. Por último, a pesquisa fecha o ciclo apresentando que, a obra e a biografia do autor dialogam na esfera “sentimental”. Desde sua questão identitária, sua vivência em guerra, sua condição de “minoría” – por ter sido criado na Manchúria – e seus questionamentos particulares sobre o rosto, sutilmente estão presentes na

narrativa, como que criando um jogo de esconde e aparece, um aceno fantasmático que, no fundo, revelam um devir-monstro também pertencente ao autor. Foi através do termo “pacto fantasmático”, de Lejeune (2014), que a pesquisa mostrou ao leitor que, o romance de Abe não é uma simples ficção remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas uma obra que expõe os fantasmas reveladores do indivíduo, podendo estes serem do próprio autor.

Ao fim, pode-se perceber que o narrador/personagem, escolheu ver as coisas pelo próprio ponto de vista, mas muito atento ao mundo daqueles que são anômalos. Na passagem final é ele quem descreve a cena, na qual irrompe no texto a seu lado vingativo e se mostra fortemente perturbador, obrigando o leitor a julgá-lo. Justamente por causa dessa construção, o leitor inicialmente só percebe o homem “sem rosto” amargurado, egoísta e vingativo. Contudo, o romance também tem inscrito em si outra “realidade”: o autor escancara que, embora a narrativa apresente as mais profundas marcas da discriminação, o que impressiona na trajetória, o que se tende a destacar, é a da destruição do sujeito, são as suas condutas questionáveis que provocam o leitor. O minoritário ali impresso, ou seja, a percepção do devir-monstro, só existe e resiste por força própria, pois quase nunca é destacado. Porque essa é a realidade social, os “monstros” estão ali para mostrar o que não se deve ser. A percepção do devir-monstro fica num segundo plano, porque nem todos querem ou conseguem notá-la.

Depreendeu-se nessa pesquisa que a literatura pode tornar mais potentes alguns conceitos ou, melhor, noções filosóficas, como é o caso do devir-monstro, porque trabalha com personagens que vêm a experimentar, encarnar, as noções na narrativa. A literatura, ou melhor, a escrita, possibilita essa produção, que também leva o leitor a experimentar, sentir por outros olhares. Esta pesquisa não pretende se esgotar aqui, acredita-se que Abe Kôbô precisa ser lido, pesquisado e divulgado, suas narrativas precisam alcançar a proposta identificada nesta análise. Quando o autor fala do sujeito que se torna lentamente uma planta em *Dendrocacalia* (1949), fala do sujeito sendo “engolido” pela areia em *Mulher das dunas* (1962), ele apresenta indivíduos desaparecendo, são narrativas que falam de uma problemática social: Abe sutilmente apresenta devires. E, no atual panorama social, falar de narrativas que abarcam o indivíduo, o animal, o ambiente e as minorias, são imprescindíveis. Abe Kôbô consegue inquietar quem o lê, e o mundo precisa ser atingido por estas molecularidades, precisa captar e emitir partículas que entram na vizinhança de indiscernibilidade, para deixar de criar/julgar “monstros”, pensar o mundo para além das fronteiras, para além das diferenças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABE, Kôbô. **O rosto de um outro**. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Cosac Naify, 2015. [1964]
- ABE, Kôbô. **Tanin no kao**, “O rosto de um outro”. Tóquio: Shinchôsha, 2018. [1964]
- ABE, Kôbô. Watashi no kao, “Meu rosto”. In: **Abe Kôbô zenshû 30** “Obras completas de Abe Kôbô, volume 30. Tóquio: Shinchôsha, 2009. [1955]
- ABE, Kôbô. Kao, “rosto”. In: **Abe Kôbô zenshû 30** “Obras completas de Abe Kôbô, volume 30. Tóquio: Shinchôsha, 2009. [1963]
- AKUTAGAWA, Ryunosuke. No matagal. In: **Kappa e o levante imaginário**. Tradução Shintaro Hayashi. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- ANDERSEN, Hans Christian. **O Patinho Feio**. In: Contos de Andersen. Tradução de Guttorm Hanssen. Ilustração: Vilh Pedersen e Lorenz Frolich. São Paulo: Paz e Terra, 7 ed., 2002. [1843]
- ANDERSEN, Hans Christian. **Den grimme ælling**. Disponível em: <https://danskidybden.gyldendal.dk/api/sitecore/ContentElement/SimpleTextPdf?id=7a497391-88b1-4eef-b59a-fdb83b776d9c> Acesso em: 2 Dez. 2019.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. [2004]
- CALICHMAN, F. Richard. Kôbô Abe no [Tanin no kao] ni okeru sensô no kioku to jinshu toi. “Memórias da guerra e dos problemas raciais em *O rosto de um outro* de Abe Kôbô”. Tokyo University of Foreign Studies. Quadrante, n.14, p.175-183. 2012. Disponível em: <http://repository.tufs.ac.jp/bitstream/10108/72852/1/ifa014011.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- CARLYLE, Thomas. **The love letters of Thomas Carlyle and Jane Welsh I**. Edited by Alexander Carlyle. New York: John Lane Company, 1909. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/emh1035b2455378A.pdf> Acessado: em 21 maio de 2020.
- CARLYLE, Thomas. **The love letters of Thomas Carlyle and Jane Welsh II**. Edited by Alexander Carlyle. New York: John Lane Company, 1909. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/pdf/emh1035b2455378B.pdf> Acessado em: 21 maio de 2020.
- CASSIRER, Ernest. **Antropologia filosófica**: ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Dr. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução e organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COURTINE, J.J; HAROCHE, Claudine. **História do rosto**: exprimir e calar as emoções. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. [1988]

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia**: um convite. Florianópolis, Editora da UFSC, 2016.

CURRIE, William. Abe Kobo's Nightmare World of Sand. In: **Approaches to the Modern Japanese Novel**, edited by Kinya Tsuruta and Thomas E. Swann, Sophia University, 1976, p. 1-3.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. [1980]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. [1980]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. [1980]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. [1980]

DELEUZE, Gilles; PARNET, C. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998. [1977]

DIAS, Cristiane. **Da corpografia**: ensaio sobre a língua escrita na materialidade digital. Santa Maria: UFSM, PPGL, 2008.

ELY, David. **O segundo rosto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del yo**. 1a ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FRÉDÉRIC, Louis. **O Japão**: dicionário e civilização. Tradução de Álvaro David Hwang; revisão técnica Jorge Júnior do Prado e Jusara Kazue Ichioka. São Paulo: Globo, 2008.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919) In: **História de uma neurose infantil**: [“O homem dos lobos”], além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Obras completas volume 14. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [1919]

FUKASE, Keisuke. **Karārīdingu**. “Leitura das cores”. Tōkyō: Bungeisha, 2010.

GALE, Cengage Learning. A study guide for Kōbō Abe's “The man who turned into a stick”. In: **Drama for students**. United States of America: The Gale group, 2002.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições viva voz, 2010. [1982]

GIL, José. Metafenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Tradução e organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HARDIN, Nancy S. An Interview with Abe Kôbô. In: **Contemporary Literature**, vol. 15, no. 4, University of Wisconsin Press, 1974, pp. 439–456. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1207771>. Acessado em: 29 Mar. 2020.

HEGEL, G.W.F. **Enciclopédia das Ciências Filosóficas Em Compêndio**. Tradução Paulo Meneses e José Machado. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1995.

HEGEL, G. W. F. Heráclito de Éfeso: C- Crítica Moderna. In: **Os Pré-socráticos**. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores). pp 109-127.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ICHIKAWA, Tomoyasu. **Bukkyô shitsumon bako: iza to iu toki yakunitatsu** “caixa de perguntas sobre o budismo: útil em uma emergência”. Tokyo: Suishobo, 1990.

JOWETT, Philip S. **Rays of the rising sun**. Armed forces of Japan's Asian allies 1931-45 vol. 1 China and Manchukuo. England: Helion & Company LTD, 2004.

JUNG, Carl G; et al. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. [1964]

JUNG, Carl G. **A natureza da psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Vozes, 2000. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/s> Acesso em: 30 abr. 2020. [1916]

KATO, Koiti. **How contemporaries read Abe Kôbô?** Horagai Literary News, Tóquio, 24 de agosto 1996. Disponível em: <http://www.horagai.com/www/abe/english.html> Acesso em: 25 Mar. 2020.

KAWABATA, Yasunari. **A casa das belas adormecidas**. Tradução Meiko Shimon. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

KIMURA, Yôko. **Quem foi Abe Kôbô**. Abe Kôbô to wa dare ka. Tóquio: Kasamashoin, 2013.

KIMURA, Yôko. **Kôbô Abe in Shenyang** – His early days in Manchuria before becoming a professional novelist. Vol.11 p.217-235. Tóquio: Mejiro University, 2015.

KOCH, I.G.V, BENTES, A.C, CAVALCANTE, M.M. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

League of Nations. Appeal by the Chinese government. Report of the Commission of enquiry. Geneva, 1st October, 1932. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/11601/> Acesso em: 15 fev. 2020.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia Fuhrmann. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. [1992]

LE BRETON, David. **Rostos**. Ensaio de antropologia. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. [1992]

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. [2015]

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEROUX, Gaston. **O fantasma da Ópera**. Tradução de Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006. [1909]

LES Yeux sans visage. Directed by Georges Franju. France: Champs-Elysees Productions. Lux Film, 1960. (90 min.)

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**. Ensaio sobre a alteridade. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

LÓPEZ, Carolina Barra; PÉREZ, Io Naya Contreras. **La semiótica del guerrero**: análisis de un sable japonés del Museo Histórico Nacional. Documentos de Trabajo en Estudios Asiáticos, No. 22-24, 2020, pp 42-63. ISSN 0719-8418.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATTOSO, José. **As máscaras**. O rosto da vida e da morte. In: Poderes invisíveis. O imaginário medieval. Lisboa: Temas & Debates, Círculo de leitores. Pp.31-45, 2013.

MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutemberg**. Trad. de Anísio Teixeira. São Paulo: Edusp/ Editora Nacional, 1967.

MOSTOW, S. Joshua. **The Columbia companion to modern east Asian literature**. Vancouver: Columbia University Press, 2003. Disponível em <https://archive.org/details/columbiacompanio00bada/page/n111/mode/2up> Acesso em 20 mar. 2020.

MURAKAMI, Haruki. **Sono**. Tradução Lica Hashimoto. São Paulo: Alfaguara, 2015.

NAZAR, Teresa Cristina Palazzo. **O escrito da escrita**. In: A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise. Org. Bethania Mariani. São Carlos: Claraluz, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. Parmênides de Eléia: C - Crítica moderna In: **Os Pré-socráticos**. Tradução de Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores). pp 128-152.

NOSENGHI, Gianni. **Il grande libro dei misteri di Venezia risolti e irrisolti**, Roma: Newton Compton editori, 2007.

O'NEIL, Patrick M. **Great world writers: twentieth century**. Vol.1 Tarrytown: Marshall Cavendish Co, 2004. Disponível em <https://www.questia.com/read/119281128/great-world-writers-twentieth-century> Acesso em 18 mar 2020.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. São Paulo: Pontes, 2. ed. 2005.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

O Segundo rosto. Direção de John Frankenheimer. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1966. (100 min.)

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. **O corpo e o devir-monstro**. In: Revista Lugar Comum, v.1, n. 25-26, p. 245-255, 2008.

PEREIRA, Ronan Alves; SUZUKI, Tae. **O Japão no caleidoscópio**: estudos da sociedade e da história japonesa. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

POE, T. Marshall. **A history of communications**: media and society from the evolution of speech to the internet. New York: Cambridge University Press, 2011.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

RANK, Otto. **O duplo**: Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2014. [1925]

RIMER, J. Thomas. Abe Kôbô. In: **Dictionary of Literary Biography**, Volume 182: Japanese Fiction Writers Since World War II, Gale Research, 1997, pp. 3-10.

RIMER, J. Thomas. Tradition and Contemporary Consciousness. In: **Modern Japanese Fiction and Its Traditions**: An Introduction. Princeton University Press, 1978, pp. 261-65.

RIVER, Charles. The japanese invasion of Manchuria: the history of the occupation of northeastern China that presaged World War II. Charles Rivers Editors, 2016.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. [1976]

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNELLBACHER, Thomas. **Abe Kôbô, literary strategist** - The evolution of his agenda and rhetoric in the context of postwar Japanese avant-garde and communist artist movements. Berlin: Iudicium, 2004.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Márcia Xavier de Brito; Ilustrações de Pedro Franz. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017. [1818]

SHIELDS, Nancy. **Fake Fish: The theater of Kobo Abe**. New York: Weatherhill, 1996.

SHIKIBU, Murasaki. **The Tales of Genji**. Translated by Edward G. Seidensticker. New York: Alfred A. Knopf, 1992. [1006?]

SILVA, Altino Silveira. O imperialismo japonês. In: **História política em debate: linguagens, conceitos, ideologias**. Anais do VIII encontro de história da ANPUH. Espírito Santo, Vitória: ANPUH, 2010. ISBN: 978-85-99510-93-3 Disponível em https://www.es.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=71699 Acesso em 18 mar. 2020.

SILVA, Jorge. **Enquadramento Hiroshi Teshigahara**. Cine Clube Guimarães. n.12, p. 1-20, Portugal, junho 2017. Disponível em http://cineclubeguimaraes.org/wordpress/?page_id=6170 Acesso em 13 mar. 2020.

TANIZAKI, Junichirô. **A vida secreta do senhor de Musashi e Kuzu**. Tradução Dirce Miyamura. São Paulo: Companhia de Letras, 2009.

TANIZAKI, Jun'ichirô. **As irmãs Makioka**. Tradução Leiko Gotoda [et.al]. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

TANIZAKI, Jun'ichirô. O tatuador. In: **Nihonbungaku zenshû** (dai12) Tanizaki Jun'ichirôshû (Coleção de obras completas da Literatura Japonesa número 12 – Tanizaki Jun'ichirô). Tóquio, Kawade Shobo Shinsha Publishers inc., 1966.

TOBA, Kôji. Undôutai Abe Kôbô. **Athletic Body Abe Kôbô**. Tóquio: Ichiyôsha, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leira Perrone-Moisés. Coleção debates. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRANO, Andrea. **Por uma comunidade de monstros**. Revista Caja Muda, 2013. Disponível em www.revistacajamuda.net/text/4/por_uma_comunidade_de_monstros.html Acesso em 8 nov. 2020.

WATANABE, Satoru. **Mais um sistema Abe** - Mestre, a verdadeira face e pensamento de Abe Kôbô. Mou hitotsu no Abe shisutemu shi, Abe Kôbô sono sugao to shisô Tóquio: Hon no Izumi, 2002.

WELLS, H. G. **O homem invisível**. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. [1897]

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012. [1890]

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1942]