

Minotauro vs. Godzilla: sincretismos greco-nipônicos em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca

RAFAEL FELIPE DOS SANTOS*
JOÃO LUIS PEREIRA OURIQUE**

RESUMO: Pretende-se fazer uma breve análise dos referenciais da Antiguidade greco-latina presentes nos quatro capítulos dedicados à curiosa e questionadora boneca Yoshiko na obra de João Paulo Cuenca publicada em 2010. Como parte de um projeto que levou autores brasileiros contemporâneos a diversas metrópoles, chama atenção que o romance, apesar de ambientado em Tóquio, traz ao leitor uma miríade de concepções, mitos e personagens categóricos do imaginário pós-helênico. Esses signos coexistem com elementos clássicos e populares da cultura japonesa, como a poesia *tanka* e o típico peixe *fugu*. Surge, assim, um universo sincrético, fruto da tentativa de interpretar novos signos, reveladores não só da relação de construção do Outro, mas da própria instabilidade da cultura.

PALAVRAS-CHAVE: Amores Expressos; Antiguidade clássica; Estudos Culturais; Japão; Mitologia.

ABSTRACT: This paper makes a brief analysis of the references of Greco-Latin Antiquity in the four chapters dedicated to the curious and custom-made doll Yoshiko in João Paulo Cuenca's novel published in 2008. As part of the project whereby contemporary Brazilian authors were sent to different global cities, attention is drawn to the fact that despite being set in Tokyo, a myriad of conceptions, myths and famous characters from the post-Hellenic imaginary is brought to the reader. These signs coexist with Japanese classical and popular elements, such as *tanka* poetry and typical *fugu* fish. Therefore, a syncretistic universe is created by the attempt of interpreting new signs, revealing not only the relation of constructing the Other but also the very instability of culture.

KEYWORDS: Amores Expressos; Classical Antiquity; Cultural Studies; Japan; Mythology.

* Licenciado em Letras – Português e Francês – Centro de Letras e Comunicação – Universidade Federal de Pelotas – UFPel – 96010-610 – Pelotas – RS – Brasil. Email: rafaelhett@gmail.com

** Departamento de Letras – Centro de Letras e Comunicação – Universidade Federal de Pelotas – UFPel – 96010-610 – Pelotas – RS – Brasil. E-mail: jlourique@yahoo.com.br

Em 23 de outubro de 2011, a Folha de São Paulo veiculava uma matéria¹ sobre um projeto agraciado pela Lei Rouanet em mais de meio milhão de reais a serem captados através de isenções fiscais. Contudo, interessa a comparação feita com um empreendimento mais antigo, precursor deste, a série “Amores Expressos”, descrita como um “ineditismo” na forma de se publicar livros no Brasil.

Iniciada em 2007, a “Amores Expressos” enviou 17 autores para 17 metrópoles ao redor do globo sob uma condição: ao fim do período cada autor deveria entregar um romance a ser lançado pela editora Companhia das Letras. Até 2018, apenas 12 títulos vieram a público, um deles com o selo de outra editora e outro recusado, mas em fase de reelaboração. Como menciona a reportagem da Folha de SP, o projeto foi duramente criticado na época justamente pelo seu “ineditismo heterodoxo”, envolvendo um marketing grandioso, e também audacioso, estimado inicialmente em mais de um milhão de reais que acabaram saindo do próprio bolso dos produtores, embora com quase metade de redução no orçamento.

João Paulo Cuenca, natural do Rio de Janeiro, foi enviado a Tóquio para uma estadia de trinta dias. O título *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* (2010) conta a emblemática história do protagonista Shunsuke e de seu caso com a garçonete polonesa-romena Iulana, a única personagem principal estrangeira. Mais do que viver uma simples história de amor, Shunsuke é perseguido por seu pai, o Sr. Okuda ou Sr. Lagosta, que observa o filho através de câmeras e escutas distribuídas por toda a cidade, quase como um organismo vivo e que toma forma na misteriosa Sala do Periscópio. Cheio de referências à cultura pop japonesa, tais como o célebre monstro Godzilla e o bairro tecnológico de Akihabara, outras menções a elementos culturais e palavras em japonês sem tradução ou notas de explicação tornam o romance mais enigmático para aqueles menos aficionados pela terra do sol nascente. Com *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, Cuenca parece querer ilustrar o drama de um estrangeiro *atirado* no Japão. A única menção ao Brasil é, de fato, a música de Gilberto Gil que toca em um café visitado pelos protagonistas. De resto, a começar pelo título escrito em japonês na folha de rosto do livro, mas sem qualquer indicação de leitura, tudo aponta para uma dificuldade de compreensão ou talvez para uma insuficiência de referenciais culturais que possibilitem uma interpretação de signos que muitas vezes não têm paralelo com a cultura brasileira, da qual o autor é oriundo. Como saída, a evocação de ideais clássicos da cultura greco-latina surge como uma maneira de “significar a cultura nipônica”, buscando traços de similaridade que a tornem inteligível aos olhos de um estrangeiro com os dias de permanência contados e a responsabilidade de escrever um romance no interior de um projeto milionário sem precedentes no Brasil.

De outro lado, a narradora robótica de nome “Yoshiko”, ao mesmo tempo em que descreve em minúcias as especificações de sua anatomia maquinal, também põe em discussão toda a questão pertinente à terceirização do ato criativo, à identidade anônima e corporativa do criador e o universo do *feito sob medida*, deixando entrever se o próprio autor não se sentiu

¹ Cf. Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing, artigo de Raquel Cozer publicado na *Folha de S. Paulo* em 23 out. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2310201106.htm>>.

na posição de dizer que era “[...] a boneca mais cara já produzida no Japão” (CUENCA, 2010, p. 10). De fato, ao se substituir os elementos e inseri-los no contexto do projeto “Amores Expressos”, certas relações de sentido tomam forma e parecem passíveis de uma plausível inferência. Similarmente à Yoshiko, tão nova no mundo e já cobrada para agir como uma humana adulta e consciente de suas funções, haveria uma crítica à expectativa criada em torno de um autor para que escrevesse sobre uma cultura baseado em uma experiência de apenas um mês? Embora autores enviados a Paris, Lisboa, São Paulo e outras cidades cujas culturas são mais próximas do imaginário brasileiro também acabassem vítimas de um processo que vai contra todos os princípios da etnografia moderna, é compreensível que os enviados a Istanbul, Xangai e Tóquio, por exemplo, fossem os que mais apresentassem dificuldades na assimilação da cultura local. Tratando-se do Japão, em que a maior parte do que se conhece no Brasil pertence ao universo *otaku* ou pop, a barreira imposta muito em parte pela língua impossibilita que se compreendam práticas culturais milenares em apenas trinta dias. Desse ponto de vista, um romance sobre Tóquio não poderia ser nada mais do que a reprodução de estereótipos ou, como se sugere, a transplantação de modelos clássicos no ocidente para entender outros modelos clássicos (em sentido *lato sensu*) no oriente. Não é por acaso que a segunda folha de rosto traz um haiku, uma das formas mais clássicas da literatura japonesa, escrito por Yosa Buson, um dos expoentes do gênero, ou que o próprio Sr. Okuda seja um poeta *tanka*, outro gênero literário consagrado ou, ainda, que a cena vista por Shunsuke do trem seja uma referência direta ao famoso quadro de Degas (VEJMELKA, 2014, p. 227).



Edgar Degas. *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*. 1872.
Óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris².

² Edgar Degas — The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distribuído por DIRECTMEDIA. Publicado por GmbH. ISBN: 3936122202. Domínio público. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=150041>>.

A intertextualidade com o mito criacional como ele é concebido pela mitologia grega clássica, embora a mitologia japonesa tradicional possua um mito correspondente³, bem como a figura de Yoshiko enquanto uma subversão do mito de Pandora serão aspectos explorados a seguir por constituírem o fio que inicia a narrativa e serem indicativos da pertinente conexão entre a narrativa de Cuenca e diversos outros elementos das culturas greco-latina e japonesa.

A personagem Yoshiko

Mesmo aos olhos de um leitor desatento, os capítulos narrados pela boneca Yoshiko chamam a atenção, antes de tudo, por causa dos elementos gráficos: todos, mais especificamente os capítulos 1, 11, 15 e 25, estão em vermelho e em itálico. Para os fins deste trabalho, ignorar-se-ão os demais capítulos e o próprio enredo da narrativa principal, dando-se especial enfoque na figura da boneca Yoshiko por se acreditar que esses quatro capítulos constituem por si só outra narrativa, talvez mais intrigante do que o drama de Shunsuke e Iulana. Tanto é verdade que, logo no primeiro capítulo, o *incipit* – aspecto valioso dentro da análise literária – é consagrado a Yoshiko.

Yoshiko é uma criação da empresa *Luvdoll Inc.* a pedido do Sr. Okuda, um poeta de renome no Japão e que só se dirige à sua criação por meio de versos. Fabricada sob parâmetros estritos de tamanho e forma, é a boneca mais cara já produzida no Japão, estimada em cerca de cinquenta milhões de ienes, uma quantia equivalente a 1,6 milhões de reais (2018). Mais do que um humanóide, Yoshiko é o receptáculo das cinzas da falecida Sra. Okuda e, portanto, tornou-se a esposa de seu mestre, com todas as atribuições de um ser humano. A genialidade dessa instância narrativa se constitui no desvelamento da apropriação da “cultura humana” por um autômato, revelando os absurdos e as contradições da existência fenomênica humana. Os quatro capítulos de Yoshiko, nesse sentido, tornam-se praticamente um tratado filosófico sobre as bases do que se crê ser ontológico mas que, questionado, se mostra apenas uma série de construções sociais utilizadas como fundamentação para o surgimento de inúmeras incoerências e desigualdades.

Certamente, a ideia de transferir a voz do narrador para um personagem não humano remonta de muitos séculos. Por volta de VII antes da Era Comum, Esopo já se valia de animais personificados para dar vida às morais de suas fábulas e assim fez Monteiro Lobato na literatura brasileira através da boneca Emília. É interessante comentar que, mais do que um animal, um personagem que se assemelhe à figura humana se reveste de um efeito crítico maior, pois possibilita que o leitor ou o telespectador veja a si mesmo em determinada situação e se lembre da sua própria condição. Embora não seja possível afirmar que Cuenca tenha se inspirado em Emília para criar Yoshiko, até porque isso seria negar toda a corrente de informações que associam a tecnologia, e em especial o universo robótico, ao Japão, não

³ Presentes no *Kojiki* e no *Nihon Shoki*, os dois livros mais antigos sobre história do Japão. Ambos foram escritos durante o período Nara (século VII).

deixa de ser pertinente a comparação. Cuenca, antes de escritor, é um indivíduo nascido e criado no Brasil, onde a referência à boneca Emília perpassa décadas, gerações e classes sociais. Além disso, o uso do termo “boneca” e não “robô” para se referir a Yoshiko não parece mera coincidência, mas, pelo contrário, uma prova da intertextualidade.

Yoshiko e a subversão do mito de Pandora

Ao dar voz para Yoshiko, Cuenca nitidamente se apropria do mito da criação primordial e do mito de Pandora – aqui interpretado com base em GRIMAL (2009) e SALIS (2003) –, já presentes na primeira frase do romance: “Antes do sr. Okuda abrir a caixa, tudo estava escuro” (CUENCA, 2010, p. 9). A intertextualidade fica ainda mais clara nas próximas linhas:

Mais do que isso, não havia nada para ser iluminado antes do sr. Okuda abrir a caixa. Se o sr. Okuda nunca houvesse aberto a caixa, nada existiria. O mundo só começou a partir do momento em que o Sr. Okuda abriu a caixa e disse a palavra. Ele disse: Yoshiko (CUENCA, 2010, p. 9).

Refaça-se a cena: o Sr. Okuda, incumbido de sua função de criador, abre a caixa. Nesse instante, materializa-se toda a potencialidade do universo contida naquele espaço; o tempo passa a correr, as coisas passam a ser nomeadas. Há uma correspondência expressiva com a citação que inicia o livro Gênesis da *Bíblia*⁴, mas em que o célebre dizer é substituído pela simples palavra “Yoshiko”. A escuridão de Yoshiko em sua caixa, o “nada” em que ela “não vivia”, é uma recriação do momento zero em que o próprio universo foi concebido. Como dito por ela: “Depois que o Sr. Okuda disse Yoshiko, eu ganhei, além de um nome, muitos começos e um fim” (CUENCA, 2010, p. 9).

Inevitavelmente, a alusão a Pandora está presente, ainda que reinterpretada e subvertida. Pandora, cujo nome significa “todo” e “presente”, havia recebido dons de todos os deuses e foi então oferecida em casamento a Epimeteu. Vale lembrar que Pandora fora criada a mando de Zeus como forma de punição pelo episódio do rapto do fogo divino por Prometeu, que também enganou o Deus dos Deuses ao oferecer-lhe uma oferenda em que o maior pacote era o de menor valor. Assim, Pandora desce à Terra com um único defeito, a curiosidade, dada por Hermes e que a leva a abrir o jarro do qual todos os males escapam, restando apenas a esperança. Não por acaso, é a curiosidade a principal característica de Yoshiko. Entretanto, ao contrário de Pandora, não é Yoshiko quem abre a caixa, mas sim quem “escapa” dela. Seria Yoshiko a esperança que havia restado? Ávida questionadora das supostas verdades humanas mais primordiais, sua curiosidade causará desconforto e dores de cabeça para Sr. Okuda, agente encarregado de sua humanização.

⁴ Deus disse: 'Faça-se a luz!' E a luz se fez (GÊNESIS, 1:3). Cf. 1ª Leitura - Gn 1,1 - 2,2 publicado no site *Liturgia Diária* da Conferência Nacional de Bispos do Brasil. Disponível em: <<http://liturgiadiaria.cnbb.org.br/app/user/user/UserView.php?ano=2015&mes=4&dia=4>>.

É pertinente notar que, no romance de Cuenca, as delimitações entre criador e mestre não são claras como no mito de Pandora. Yoshiko esclarece que “O Sr. Okuda é meu mestre, mas não é meu criador. O meu criador é a Luvdoll Inc.”, embora diga: “O meu criador seguiu as instruções detalhadas do Sr. Okuda” (CUENCA, 2010, p. 10), indicando que o ato da criação estava subordinado a um terceiro, a um “mestre”, isto é, o criador não é autônomo nem soberano, como é o caso de Zeus e do Deus bíblico, na mitologia cristã.

As primeiras noções de cultura

No próximo capítulo em que Yoshiko aparece como narradora, o capítulo onze, conhece-se um pouco sobre as primeiras coisas que lhe foram ensinadas pelo Sr. Okuda. É interessante que a divisão de gênero seja o primeiro item a ser citado e que ele seja creditado à contradição dicotômica “aparente” entre o masculino e o feminino e às “manifestações humanas como o amor, a guerra e a história” (CUENCA, 2010, p. 49). O Sr. Okuda chega a mencionar que o trabalho e a criação humana são irrisórios se comparados ao zelo que uma mulher deve ter pelo homem, mas nunca o contrário. Dessa perspectiva, Yoshiko afirma: “Mesmo eu tendo o hábito de pensar a mesma coisa ao mesmo tempo que o Sr. Okuda, ainda me mantenho calada. Não ficaria bem uma mulher interrompê-lo [...]” (CUENCA, 2010, p. 49, grifo nosso). O trecho parece apontar para a incongruência da dinâmica binária de gênero em que se alicerça a organização social humana, baseada em uma suposta diferença biológica e que justificaria separações, ditas naturais, de tarefas, direitos e deveres, embora o uso do advérbio “ainda” indique uma possível subversão dessa ordem no futuro.

Em seguida, Yoshiko evoca um dos princípios de base da teoria aristotélica: “[...] reclamar do verão foi outra coisa que rapidamente aprendi com o meu mestre, mesmo sem ter conhecido o frio do meu primeiro inverno” (CUENCA, 2010, p. 50). Desse modo, por meio da mimese, Yoshiko adotou o hábito de reclamar do calor, embora nunca tenha sentido frio. Quase como em um jogo dialético similar ao de Platão no livro X d’*A República*, condenando os “imitadores” por estarem afastados três graus da verdade ao reproduzirem sem nunca sequer terem realmente conhecido, Sr. Okuda afirma não ser possível definir o calor se nunca se sentiu frio, a luz se apenas se conhece o escuro ou o afeto se apenas se experimentou o ódio.

A noção de tempo, vida e morte

O capítulo quinze talvez seja um dos mais belamente escritos, em que a sofisticação das elaborações de Yoshiko aproximam ocidente e oriente ao falarem do tempo. A boneca relata a indignação do Sr. Okuda em relação a seu filho, que deveria respeitá-lo por ele ser cinquenta anos mais velho, isto é, alguém “que tem muito menos tempo de futuro pela frente

do que o filho tem de passado nas costas” (CUENCA, 2010, p. 71). Yoshiko diz não entender muito bem o que é ser mais jovem ou mais velho, já que o Sr. Okuda lhe havia dito um dia que passado e futuro são a mesma coisa dita de maneiras diferentes. Aqui, a boneca ousa lançar o seu primeiro questionamento, marcado por suas próprias palavras como um “atrevimento”, perguntando, portanto, se “mais jovem” e “mais velho” eram a mesma coisa dita de maneiras diferentes. A irritação desencadeada no Sr. Okuda deixa entrever um aspecto importante da arbitrariedade do tempo e das definições que o circundam. O raciocínio extremamente lógico de Yoshiko leva a uma contradição evidente que não condiz com a realidade e que precisa ser explicada. As palavras de Sr. Okuda exprimem que: “[...] os jovens têm muito menos passado e que a vida estraga os seres humanos conforme o tempo avança, e nada pode parar o tempo” (CUENCA, 2010, p. 72). Enquanto ocidentais, a influência do Humanismo renascentista e a ascensão do Capitalismo há muito fez com que se abandonasse a visão fatalista da vida humana e da inevitabilidade do tempo, valores preciosos da Grécia romana⁵ e visivelmente presentes na poética de diversos autores, como Sófocles (e.g. *Édipo rei*) e Virgílio⁶, retomados posteriormente por escritores modernos, a exemplo de Jean Racine. Na tradição japonesa, xintoísta e budista, contudo, a visão de tempo cíclico, de renascimento, de constante busca pelo caminho dos deuses (*kami no michi*) e da crença na pureza e na bondade do homem, que é corrompido por forças malignas do Mundo dos Yomi⁷, em muito se assemelha com o *ethos* grego clássico. Na passagem em que o Sr. Okuda afirma que “ninguém pode escapar do tempo, que é a única coisa que iguala todos os seres humanos, junto com a morte, claro, que anda de mãos dadas com o tempo – o tempo todo” (CUENCA, 2010, p. 72), há uma alusão à figura das Moiras, usuárias da Roda da Fortuna e determinadoras do destino dos deuses e dos homens, de modo que, sob tal perspectiva, a fala de Sr. Okuda se torna quase um sincretismo de ideais greco-nipônicos.

Yoshiko, ainda sem entender muito bem o que é o tempo, questiona se a morte não é a mesma coisa dita de outra forma e recebe como resposta que “a morte é como nascer ao contrário, ou seja, voltar ao que se era antes de nascer” (CUENCA, 2010, p. 73), em suma, estar morto é ainda não estar vivo. Yoshiko, impressionada com tais palavras, conclui que o tempo é algo ruim, mesmo sem compreendê-lo completamente. Nesse instante, ela revela querer escapar do tempo ao se esconder dentro do Sr. Okuda como as cinzas da Sra. Okuda estavam escondidas dentro dela. A metáfora construída pelo excerto se assemelha em diversos pontos com o princípio da reencarnação budista, embora divirja fortemente ao sugerir uma “essência”, herança dos valores gregos que supunham a existência da psiquê (em

⁵ Descreve o período em que os territórios gregos estiveram sob controle de Roma após a vitória na Batalha de Corinto em 146 d.C. Tal domínio estende-se até 330 d.C., quando o imperador Constantino nomeia Bizâncio como a capital da “Nova Roma”. Cf. *Hellenistic age*, artigo de John Ferguson para a *Encyclopædia Britannica* em 07 de outubro de 2006. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Hellenistic-Age>>.

⁶ “Sed fugit interea: fugit irreparabile tempus”. VIRGÍLIO. *Geórgicas*, livro III, verso 284. Em Português: “Mas ele foge: irreversivelmente o tempo foge”.

⁷ A respeito disso, é profícua a explanação Ronan Alves Pereira no texto “O budismo japonês: sua história, modernização e transnacionalização”, publicado no site da Fundação Japão São Paulo. Disponível em: <<http://fjsp.org.br/artigo/o-budismo-japones-sua-historia-modernizacao-e-transnacionalizacao/>>.

vida) e do *eidolon* (na morte), conforme discute extensamente VILAR (2016) em seu texto sobre as diversas visões gregas de vida após a morte com o passar dos séculos.

No fim do capítulo quinze, a primeira referência direta à Antiguidade clássica é citada: o mito do labirinto de Creta. Yoshiko menciona que pensar no tempo à noite é como estar perdida no labirinto, mas sem que haja um fio como o de Ariadne para guiá-la até a saída. Do ponto de vista filosófico, Yoshiko quer dizer que entender e compreender levam à solidão e ao desespero, visão recorrente na filosofia ocidental e, também, uma das Quatro Nobres Verdades do Budismo, em que o “desejo” ou a “sede insaciável dos desejos humanos” é a verdadeira e única fonte do sofrimento. Como aconselham os ensinamentos de Buda, Yoshiko abandona o desejo e se esquece do tempo por meio do Sr. Okuda (CUENCA, 2010, p. 74), estendendo seu fio falso no labirinto, fio que apenas conduz a um alívio temporário. Tanto a tradição budista quanto a tradição grega clássica sugerem que é impossível escapar do destino e do sofrimento se assim tiver que ser, e talvez seja por isso que Yoshiko confunda as noções de tempo, vida e morte, pois, olhando-se de perto, os limites são pouco definidos para os que não possuem o fio de Ariadne.

Entendendo a natureza humana

O capítulo vinte e cinco é aberto com a seguinte citação: “Eu entendo muito pouco. É por isso que insisto e escrevo essas cartas: se não conseguir as respostas certas, pelo menos quero fazer boas perguntas” (CUENCA, 2010, p. 121). Segue-se uma série de exemplos da incompreensão da boneca, como a maneira pela qual a luz chega até a lâmpada pelo simples apertar de um interruptor. Por exemplo, ela insiste em dizer que nada do que a humanidade vive é natural: tudo foi criado, embora naturalizado. Mais do que apenas com relação aos utensílios cotidianos, Yoshiko versa sobre a artificialidade das relações humanas. Em certos dias, quando o Sr. Okuda recebe a visita de Iulana, Yoshiko é ordenada a ficar dentro da caixa, o que, para ela, representaria morrer - como ela mesma disse ter ouvido de seu mestre no capítulo anterior: “a morte para mim seria como se ele voltasse a me fechar na caixa de onde vim” (CUENCA, 2010, p. 73). Ainda que assim tenha feito no início, não é senão a curiosidade, o único defeito de Pandora, que motiva Yoshiko a se rebelar e a desobedecer o seu mestre. Descobre ela então que a estrangeira (referindo-se a Iulana) é capaz de atos dos quais ela nunca seria: em relação ao sexo, é Iulana quem se move e não o Sr. Okuda, como acontece com Yoshiko; Iulana pesa mais que o dobro e é pelo menos quarenta centímetros mais alta do que Yoshiko. Nesse instante, Yoshiko diz se sentir “insuficiente e inadequada”, já que seu modelo não lhe permite fazer esse tipo de adaptação. O que ela declara é sintomático da humanidade:

Nem posso falar que minha desconformidade é irrecuperável porque nunca tive o que recuperar. Além disso, até que ponto uma mudança nas medidas do meu corpo não faria de mim outra - já que eu sou o meu corpo e o meu nome Yoshiko? Quanto eu deveria engordar ou crescer para deixar de ser quem sou e me transformar em outra? Qual seria essa fronteira? (CUENCA, 2010, p. 123)

Ao se pensar em todos os problemas de uma sociedade (sequer moderna, pois é um erro atribuir à modernidade a obsessão pelo culto do corpo) constantemente em busca de atingir padrões, Yoshiko mostra que é o contato com o diferente que causa o sentimento de falta, afinal, como sentir falta de algo que não se sabe ao menos que existe? Ora, não é essa a moral do mito da caverna de Platão? Se só se conhece o mundo por meio do que ele parece ser. No caso de Yoshiko, considerando o que lhe é contado e a forma em que lhe é contado, como é que poderia haver algo “a recuperar”? Mesmo assim, é inevitável que surja o sentimento de inveja, de ciúme e de posse. Yoshiko confessa ficar inquieta e não conseguir se concentrar quando pensa na estrangeira ao lado do Sr. Okuda, e que isso só muda quando o imagina retornando para ela. Estaria sugerindo esse episódio que as desigualdades humanas são inerentes ao contato com o Outro e que é irremediável o desencadeamento de sentimentos tais quais os que Yoshiko sente, pois eles seriam uma resposta natural ao desequilíbrio da interação humana?

O último parágrafo em que Yoshiko se faz presente assume o tom da narrativa de Cuenca: misterioso, instável e cheio de pistas a serem decifradas. Yoshiko menciona só haver duas maneiras de cessar a agonia que ela sente, ambas ligadas ao ato de desaparecer. Na primeira, é ela quem desaparece, retornando à caixa e deixando de ser quem é, misturando-se com o escuro até que não se saiba mais quem é o escuro e quem é Yoshiko. Não é preciso dizer que essa ideia remete ao retorno universal ao caos primitivo, do qual toda matéria teria sido originada. A segunda alternativa, entretanto, é mais inusitada: a de matar o Sr. Okuda. Yoshiko diz pensar sobre essa possibilidade sempre que corta peixe venenoso⁸ para seu mestre, sentindo enorme prazer e alívio na ideia. Inúmeras hipóteses podem ser suscitadas: é coincidência que, além de ser o último capítulo e de ser finalizado com essa temática, esse seja também o quarto capítulo em que Yoshiko aparece e o número quatro na cultura japonesa seja mal visto pela leitura do ideograma de morte ser homófona? Por que o “destino” de Yoshiko foi o de pensar na morte como a saída para o sofrimento da existência? O que o seu processo de apropriação da cultura “humana” expõe? Ao olhar para Yoshiko, seria possível contemplar o próprio destino dos homens? Em escalas menores ou maiores, não são os sentimentos de inveja, posse e ciúme que moveram guerras, invasões, destruições e disseminaram misérias, infortúnios e mortes?

Considerações finais

O único final feliz para uma história de amor é um acidente, a despeito da falta de popularidade e do número pouco expressivo de vendas para a magnitude do projeto editorial a que se vincula, pode parecer um romance de elaboração rasa em uma leitura superficial,

⁸ Um tipo de baiacu, popularmente conhecido como *fugu*, uma das iguarias ditas mais exóticas e caras da culinária japonesa. É um dos animais mais venenosos do planeta e seu preparo exige alto grau de cuidado e técnica para que a carne não seja contaminada. A intoxicação por *fugu* é capaz de matar um humano adulto em poucos minutos dependendo da quantidade ingerida. É pertinente notar a referência ao *fugu* no haiku que abre o romance, em que o eu-lírico não pode ver sua amada naquela noite, desiste e vai comer *fugu*.

mas engana-se quem o desdenha de primeira. João Paulo Cuenca, um dos dezessete escritores enviados a uma metrópole global através do projeto “Amores Expressos”, mostra, em uma linguagem fluida e metafórica, bem ao estilo da contemporaneidade, como é o drama de ser um estrangeiro atirado em terras em que a língua já é o primeiro empecilho e distancia ainda mais a entrada em uma cultura da qual os primeiros referenciais são comumente estereótipos.

A situação delicada de Cuenca praticamente leva a um apelo ao instinto humano, o que Walter Benjamin nomeia como “momento de perigo”:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Cuenca se apropria de uma reminiscência do que foi a Antiguidade segundo os ecos da tradição popular greco-latina da qual ele descende, talvez conscientemente talvez inconscientemente, como filtro de inteligibilidade de signos culturais japoneses na tentativa de deixá-los em pé de igualdade com seu universo conhecido. O grande número de informações a serem processadas quando imerso no Japão justificam que a tradição e a modernidade, tanto do Ocidente quanto do Oriente, figurem lado a lado no romance: os tradicionais gênero haiku e *tanka*, bem como o estilo de escrita em ideogramas na folha de rosto, são retratados no mesmo cenário do popular bairro de Akihabara, destruído pelo igualmente conhecido monstro Godzilla. Nesse mesmo cosmos, Ariadne, Pandora, ideais gregos e elaborações platônicas se fundem em metáforas interessantes, às vezes inesperadas.

É concebível dizer, então, que o que ocorre no processo de leitura da obra de Cuenca é a percepção de várias perspectivas que dialogam a partir dos contatos e trocas culturais presentes na construção da narrativa. Assim, de elementos que se apresentam de forma “rasa”, passando pela problematização de um sujeito exposto a outro ambiente cultural – nesse sentido, a autoria se insere mais incisivamente na própria obra – até uma situação que assimila as oscilações e as inconsistências do texto literário, enfatizando a questão do “desequilíbrio”.

Duas classificações do termo “desequilíbrio” podem ser elencadas e ajudam na elaboração da reflexão construída a partir das diversas leituras do romance, a saber: a) a leitura que considera o aspecto adjetivo, no qual ocorre um desequilíbrio negativo em relação ao Outro, percebido somente com base no conhecido, fechando a aceitação da sua singularidade ao impor-lhe um ponto de vista em que o sujeito da percepção só vê a si mesmo e b) a leitura que se insere de forma complementar à reminiscência apresentada por Benjamin, destacando que a aproximação com o diferente ocorre com base no próprio oscilar da consciência, na desarticulação entre o conhecido e o ignorado.

Dessa forma, o desequilíbrio da narrativa permite ao leitor (que avança e supera tal desequilíbrio em sua forma pejorativa) perceber aquilo que Hannah Arendt destacou:

A existência em si, por sua própria natureza, nunca é isolada. Existe apenas na comunicação e na consciência da existência dos outros. Nossos semelhantes não

são (como em Heidegger) um elemento da existência que, embora estruturalmente necessário, é um impedimento ao Ser do Eu. Muito pelo contrário: a existência só pode se desenvolver na vida compartilhada dos seres humanos que habitam num mundo dado, comum a todos eles. No conceito de comunicação encontra-se um novo conceito de humanidade, cuja abordagem, mesmo ainda não plenamente desenvolvida, postula a comunicação como premissa para a existência do homem. Dentro do Ser “oniabrangente”, os seres humanos vivem e agem entre si; assim procedendo, não perseguem o fantasma do Ser, nem vivem na ilusão arrogante de constituírem o próprio Ser (ARENDRT, 2008, p. 215)

Embora seja pretensioso dizer que Cuenca tenha criado um “conceito de humanidade inédito”, não se nega que seu romance inaugura uma nova abordagem e se vale de uma estratégia comunicativa para decifrar signos até então herméticos e de parcial ou total desconhecimento. Serve também como crítica ao Ocidente, que pouco se dedica ao entendimento da outra metade do globo, cisão que os próprios ocidentais criaram sob a justificativa de melhor compreender questões tão ímpares. Em vez disso, o que se viu historicamente foi uma exotização do Oriente, usada como argumento para transformá-lo em místico, milenar e inacessível. Como Arendt argumentou, construiu-se a visão arrogante segundo a qual o Ocidente é o próprio mundo civilizado e o choque cultural experimentado por Cuenca demonstra com perfeição que só é possível existir se for possível compartilhar informações e referenciais. Um projeto ambicioso como o que se propôs fazer a coleção “Amores Expressos” foi um divisor de águas, mostrando a necessidade de se conhecer o mundo para além dos panfletos de agências de viagens e documentários, e igualmente para além do deslocamento físico. Aprender outro sistema cultural é questionar verdades, relações, processos e crenças; é redefinir os valores que constituem o humano.

Utilizada para mostrar a fragilidade e a artificialidade das relações humanas, afirmando nas entrelinhas que a “humanidade” se construiu de ponta a ponta sem que, de fato, se desse conta desse processo, Yoshiko “aprende” a ser humana no decorrer dos quatro capítulos, por mais que não entenda completamente o sentido de algumas noções. Ao fazer inferências e julgamentos baseados puramente em sua experiência reduzida ao lado de Sr. Okuda, simula o processo, em maior ou menor grau, semelhante àquele pelo qual todo indivíduo passa em sua “humanização cultural”. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, antes de uma sobreposição cultural parcial e narcísica, produz um sincretismo intrigante, uma verdadeira mistura de visões de mundo que parecem sempre estar complementando os lapsos deixados por uma ou outra nos olhos de um observador curioso em busca de equilíbrio e de sobrevivência nos mares desconhecidos da cultura.

DOS SANTOS, R. F.; OURIQUE, J. L. P. Minotaur vs. Godzilla: Greco-Japanese Syncretism in *The Only Happy Ending for a Love Story is an Accident*, by João Paulo Cuenca. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 79-91, 2018.

Referências

ARENDDT, H. O que é a filosofia da existência? In: _____. *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas* (v. I). Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE BISPOS DO BRASIL. 1ª Leitura - Gn 1,1 - 2,2. **Liturgia Diária**, 2015. Disponível em: <<http://liturgiadiaria.cnbb.org.br/app/user/user/UserView.php?ano=2015&mes=4&dia=4>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

COZER, R. Literatura sustentável: o romance brasileiro na era do marketing. **Folha de São Paulo**, 23 out. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2310201106.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

CUENCA, J. P. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEGAS, E. *Le Foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier*. 1872. Óleo sobre tela, 32 x 46 cm, Musée d'Orsay, Paris. Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Foyer_de_la_danse_%C3%A0_l%27Op%C3%A9ra_de_la_rue_Le_Peletier#/media/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_005.jpg>. Acesso em 18 out. 2018.

FERGUSON, John. Hellenistic age. **Encyclopædia Britannica** [site], 07 out. 2016. Disponível em: <<https://www.britannica.com/event/Hellenistic-Age>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

GRIMAL, P. *Mitologia clássica: mitos, deuses e heróis*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009. pp. 15-16; 33.

PEREIRA, R. A. O budismo japonês: sua história, modernização e transnacionalização. **Fundação Japão São Paulo** [site]. Disponível em: <<http://fjso.org.br/artigo/o-budismo-japones-sua-historia-modernizacao-e-transnacionalizacao/>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

PLATÃO. *A República*. Disponível em: <http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf>. Acesso em 29 jun. 2018.

SALIS, V. D. *Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003. pp. 135-140; 209-210.

VEJMELKA, M. O Japão na literatura brasileira atual. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 43, p. 213-234, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/elbc/n43/12.pdf>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

VILAR, L. Vida após a morte na mitologia grega. **Seguindo os passos da história** [blog], 20 dez. 2016. Disponível em: <<http://seguidopassoshistoria.blogspot.com/2016/12/vida-apos-morte-na-mitologia-grega.html>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

VIRGÍLIO. *Bucoliques – Géorgiques – Énéide*. Texte latin accompagné d' un commentaire philologique et littéraire par Henri GOELZER et précédé d' une étude sur VIRGILE par SAINTE-BEUVE - Texte latin, notes en français. Paris: Librairie Garnier Frères, s.d.

Recebido em: 21 jul. 2018
Aprovado em: 18 set. 2018