

# A IMAGEM FULCRAL DA NINFA NO CONTO “O PÁSSARO DE CORDA E AS MULHERES DE TERÇA-FEIRA”, DE HARUKI MURAKAMI

## THE NYMPH'S CRUX OF HARUKI MURAKAMI'S TALE THE “THE BIRD OF STRING AND WOMEN OF TUESDAY”

Norival Bottos Júnior<sup>1</sup>

Cacio José Ferreira<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo examina a imagem da Ninfa no conto “Os pássaros de corda e as mulheres de terça-feira”, de Haruki Murakami. O conto é examinado pela perspectiva das imagens sobreviventes, imagens que representam a ruína do passado, e que retornam na forma de um sintoma, produzindo efeitos inesperados e aparentemente desconexos. Como aporte teórico, este artigo se propõe a refletir sobre as contribuições de teóricos da arte como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Na perspectiva desses autores a arte estaria apta a investigar sobre os problemas culturais que permanecem vivos através de imagens fantasmáticas.

### ABSTRACT

*This article examine the Nymph's image in the tale “The Bird of string and Women of Tuesday”, by Haruki Murakami. The tale is analyzed by the perspective of surviving images. These Images represent the ruins of the past because they suddenly could return in the form of the symptom, producing unexpected effects and apparently disconnected with themselves. As theoretical support, this article proposed to reflect about the contributions of some art theorists like Aby Warburg, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben. In the perspective of these authors, the art would be able to investigate the cultural problems that remain alive through certain cultural problems.*

<sup>1</sup> Doutor em Letras e Linguística: Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: nonobottos@gmail.com

<sup>2</sup> Professor de Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). E-mail: caciosan@hotmail.com

**Palavras-chave:** imagens; Ninfa; sintoma; traço perverso.

**Keywords:** Images; Nymphs; Symptom; Wicked Trace.

## Introdução

As imagens que sobrevivem ao tempo foram denominadas pelo historiador Aby Warburg (2015) de *pathosformeln*, ou seja, imagem prática, imagem fruto de uma sobrevivência, fruto de um desejo, de uma paixão que nunca deixou de existir por completo ou que também nunca deixou de repetir-se em outras possibilidades imagéticas semelhantes simbolicamente.

Uma das figuras mais relevantes para o estudo da imagem na literatura que representa a pathosforma warburguiana é a Ninfa, \_ imagem ao mesmo tempo presente e ausente na história cultural desde o surgimento da poesia trovadoresca \_ nesse sentido, o fantasma da Ninfa pode ser rastreado na história da cultura ocidental a partir da noção de *naschleben*, que significa sobrevivência, ou ainda, o que resta de algo que teve importância em algum momento da história, mas que por algum motivo desapareceu, deixando no caminho os restos ou interstícios no plano cultural e social.

A partir da poesia trovadoresca pode se partir de qualquer caminho para se perceber a reencenação fulcral da ninfa. Tome-se como exemplo meramente expositivo a figura da personagem Ofélia, na peça Hamlet, de William Shakespeare e que ressurge como evocação fantasmática na peça Fim de Partida (2010), de Samuel Beckett. Na peça, o protagonista Hamm evoca a partir de sintomas de ausência e presença a estranha emanação que é ainda mais arcaica e que representa outras ninfas como imagens sintomáticas de uma perda desvelada na representação do vazio prenhe de sentido que caracteriza a figura da Ninfa. Para Giorgio Agamben: “[...] não é possível distinguir, no caso da imagem ao mesmo tempo sagrada e profana da Ninfa, porque ela designa um indissociável entrelaçamento de uma carga emotiva e uma forma iconográfica” (AGAMBEN, 2015, pp. 112-113).

Sendo uma fusão de dois polos distintos, não seria exagero afirmar que a história marginal das ninfas na literatura pode ser cartografada - esse é o sentido da iconografia warburguiana - com a própria história social. Esta imagem translúcida, evanescente e que, aparentemente nada tem de sombria, na verdade, ela está mais ligada à ideia de pura leveza, como ela é comumente associada. De todo modo, da Ninfa emana os resíduos do passado histórico

emoldurando-se no presente com todos os seus dilemas e sintomas<sup>3</sup> recuperados. A Ninfa simboliza iconograficamente a longa eclipse deixada por personagens que não podem prescindir do encontro entre as ruínas de forma e conteúdo latente de construção estético social.

A Ninfa é a imagem que resta das ruínas do passado em confronto com o presente. É o caso do pintor Frenhofer, protagonista de *A Obra Prima Desconhecida*, (2012), de Honoré de Balzac diante da musa arruinada por sua presença/ausência, também é o caso das musas de Manuel Bandeira, entre outros inúmeros exemplos, ou seja, de Ninfas que permeiam as mais variadas tendências histórico-culturais. O problema da fusão de imagens é na verdade uma questão de sobreposição, entrelaçamento do tempo pagão ao tempo cristão, um emaranhado de imagens que promovem uma cisão de diferentes temporalidades habitando o mesmo objeto.

Tome-se novamente o caso exemplar da peça de Samuel Beckett (2010), Hamm e sua musa ausente. Essa relação parece sugerir mais do que uma ausência, mas antes, um modo de preencher ou de completar o vazio deixado por Ofélia. O caráter ao mesmo tempo pagão e casto de Ofélia causa uma fratura na própria estrutura da peça de Samuel Beckett, impedindo qualquer possibilidade de unidade, portanto, a imagem da Ninfa faz emergir com ela uma pluralidade de outras temporalidades. Hamm reconhece apenas a vida fantasmática e as imagens póstumas. O que foi recalcado, de acordo com a teoria do sintoma freudiano, reemerge se reconfigura a partir da atitude que se Hamm assume diante do presente como uma ausência e um rasgo no tempo.

A imagem da Ninfa, na condição de figura fulcral tem, portanto, a possibilidade de desvelar diversas temporalidades, trata-se de uma espécie de arquitetura fantasmática da presença/ausência do objeto de desejo. Na relação entre a arte clássica, por exemplo, e a arte contemporânea, a Ninfa se manifesta na capacidade de se observar os elementos característicos de épocas muito diversas, além de tornar compreensível e lidar com a essa ausência essencial do cotidiano. A ausência da Ninfa na contemporaneidade trás certas qualidades elementares que se articulam no seu próprio período histórico, ou seja, no momento de seu surgimento, como afirma Giorgio Agamben:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque precisamente as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está oculta no imemorial e no pré-histórico. [...] É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente

<sup>3</sup> O termo “sintoma” utilizado neste artigo se refere ao conceito freudiano, e não diz respeito ao sinal de uma doença, e sim, a expressão particular de um conflito psíquico.

a forma de uma arqueologia que não regride, porém, a um passado remoto, mas ao que no presente não podemos de forma alguma viver e, restando não vivido, é incessantemente tragado em direção à origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, 2014, p. 31)

Nesse sentido, para ser contemporâneo seria necessário estar ao mesmo tempo no presente e no passado, coabitá-los, em suma, ser extemporâneos. Quando se está devidamente conectado ao contemporâneo não se pode perceber o que de fato significa ser contemporâneo. Seria, seguindo o pensamento de Giorgio Agamben, o caso de fundir a emergência do momento atual, a *agoridade* da presença e a noção de contemporaneidade como acontecimento, que também é um posicionamento de deslocamento, uma fratura, além de um afastamento temporal onde o sujeito só pode se situar de forma extemporânea.

Ainda seguindo o pensamento de Agamben (2013), contemporaneidade não significa fazer parte de uma época, num século definível, mas antes, estar numa relação, fazer parte de uma relação. Essa relação diria respeito ao estabelecimento de uma maneira de se relacionar sem se comprometer com a fixação ou a evocação de um tempo. Não se trataria, portanto, de relacionar o presente ao passado, o anacronismo de Giorgio Agamben envolve também os diversos presentes, do Ocidente, do Oriente, como exemplos possíveis. A contemporaneidade seria então uma extemporaneidade intempestiva, tal premissa segue de perto o pensamento de Walter Benjamin na proposição de temporalidades não lineares, forças capazes de operar cortes transversais e de fazer-se instaurar a necessidade de evocação da Ninfa.

Tanto para Aby Warburg (2015) quanto para seus seguidores como Georges Didi-Huberman (2013) e Giorgio Agamben (2012), a Ninfa resulta na figura da deusa pagã – vale ressaltar que ela tem outro aspecto relevante, o do espírito elementar: nem mulher nem deusa, mas um anjo ou um não-lugar essencial (o negativo do objeto), - a Ninfa é, portanto, parte consubstancial do fantasma, pathosforma, figura fantasmata, dança e memória ou, dito de outro modo, vinculação estreita entre memória, tempo e imaginação. A maneira como a Ninfa permeia o imaginário do pensamento tanto no Ocidente quanto no Oriente e seu modelo, como imagem de algo que resta da constituição na contemporaneidade passa pela historiografia das artes de um modo geral.

## A ninfa como moradia do pensamento em Murakami

É digno de nota que a Ninfa permeia todo o conto “*O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira*”, de Haruki Murakami, sua presença não é de modo algum circunstancial. Nessa

narrativa, a Ninfa emerge dos restos, daquilo que permanece marginal no ato mais cotidiano. A Ninfa se deixa ver pela via do estranhamento: dá vida às imagens fantasmáticas da mulher misteriosa que conversa com o protagonista pelo telefone, ressurge na esposa que também fala ao telefone, ecoa seu canto sedutor através de um beco abandonado (o não-lugar) e, está presente também no canto invisível dos pássaros e por fim, enquanto procura o gato que está desaparecido, e, finalmente, encontra a encontra a Ninfa, uma jovem que desaparece após um breve diálogo com o protagonista. Essas imagens fantasmáticas interferem na existência de uma continuidade histórica e ao mesmo tempo produz um corte, uma cisão, naquilo que durante toda a narrativa, se mostra impronunciável. Nesse conto restam cenas recortadas e dispersas, restos de narrativas que parecem deslocadas no tempo e que não parecem levar a lugar algum.

No conto de Haruki Murakami a Ninfa está o tempo todo presente na forma de uma latência. Primeiro, na evocação da canção *Gazza Ladra*, de Rossellini, trata-se de uma alusão a uma espécie de pássaro da família dos corvos, mas também um clamor ao canto das musas, das ninfas, das sereias, um desejo de encontro com o espaço da felicidade, como atesta Maurice Blanchot a respeito do verdadeiro objetivo de sedução das musas:

As sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começa de fato. Elas não enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que acontecia? O que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

O canto da Ninfa se faz presente ao longo da narrativa de Murakami como um chamado para a aventura e ao desconhecido, como um chamado para o autoconhecimento. Logo em seguida, o canto se faz mais incisivo, há um telefonema, trata-se de uma jovem misteriosa e o diálogo é bastante inusitado, quase inverossímil:

A voz não era familiar. Disso eu tinha certeza, pois sempre fui muito bom em reconhecer a voz das pessoas. A dela era suave, baixa e misteriosa.  
\_ Desculpe, mas com quem gostaria de falar? \_ perguntei educadamente.

\_ Isso não vem ao caso. Preciso de apenas dez minutos de sua atenção. Acho que isso é o suficiente para a gente se entender \_ ela respondeu rapidamente para não ser interrompida.

\_ “Para a gente se entender”?

\_ É sobre nossos sentimentos \_ afirmou categórica. (MURAKAMI, 2018, p. 7)

Algum tempo depois, após conversar com a esposa por telefone, eu também dá mostras de inverossimilhança, a jovem misteriosa liga novamente, a conversa ganha, para a incredulidade do protagonista, um tom extremamente erótico e sedutor:

[...]

Tinham passado quatro minutos.

\_ Meus pelos pubianos ainda estão úmidos \_ contou \_ Não enxuguei direito com a toalha, por isso estão assim, quentes e úmidos. E bem macios. Bem pretos e macios. Pode passar a mão.

\_ Desculpe, mas...

\_ Embaixo ainda está mais quente e molhado, como manteiga derretida. Bem quente mesmo. Acredite. Consegue imaginar em que posição estou? Com o joelho direito levantado e a perna esquerda estendida para o lado, igual os ponteiros de um relógio marcando dez e cinco.

\_ Passe as mãos nos lábios. Bem devagar. Agora abra minha boca. Isso, bem devagar. Acaricie com os dedos. Isso, assim mesmo, continue. Acaricie meu seio esquerdo com a outra mão. Passe com delicadeza a mão embaixo e suba levemente até o mamilo. Agora repita esse movimento várias vezes, até eu *gozar*.

Desliguei o telefone sem dizer nada. Depois, deitei no sofá e fumei um cigarro olhando o teto. O cronômetro marcava cinco minutos e vinte e três segundos. (MURAKAMI, 2018, p. 17)

Numa outra ligação anterior, dessa vez da esposa, a ambiguidade e o estranhamento se unem à dúvida, ela lembra-o que o gato está perdido e que ele deve procurá-lo no beco onde há uma estátua de um pássaro de pedra com as asas abertas, mais uma vez a imagem da Ninfa se mostra como mistura de santa e deusa pagã, envolvendo-o numa outra narrativa, pois a esposa sugere que ela já esteve sozinha no beco abandonado, esse detalhe deixa o protagonista surpreso porque não consegue imaginar como sua esposa pode ter chegado a um lugar tão ermo quanto aquele e, principalmente, o que ela poderia buscar num lugar abandonado; a narrativa prossegue, o protagonista \_ que não nos diz seu nome \_ resolve sair em busca do gato, conhece a passagem pelo beco e acaba por encontrar a estátua de um pássaro de

pedra e, finalmente, depois de fumar à sombra da estátua, tem o encontro com a Ninfa, uma jovem que vive nas proximidades da casa do protagonista. Há um estranho clima de encanto e sedução que perpassa o diálogo dos dois, ela o convida para tomar sol enquanto bebem um copo de coca:

Fechei os olhos por vinte ou trinta segundos, com os braços cruzados sobre o peito. Ainda de olhos fechados, senti o suor brotar em várias partes do corpo: na testa, embaixo do nariz, no pescoço. Era uma sensação estranha, como se plumas molhadas me tocassem; a camiseta grudando no peito fazia lembrar uma bandeira tremulando em um dia sem vento. A luz do sol, estranhamente pesada, me pressionava. Toda vez que a garota balançava o copo de coca, os cubos de gelo produziam um som parecido com um sino de vaca.

\_ Se estiver como sono, pode dormir. Acordo você quando o gato passar \_ propões a menina, em voz baixa.

[...]

\_ Ei, você dormiu? \_ perguntou a garota, em um tom de voz quase inaudível.

\_ Não.

\_ Posso ficar perto de você? Prefiro conversar baixinho.

\_ Pode \_ respondi, de olhos fechados.

Aparentemente, ela pegou a espreguiçadeira e a encostou bem ao lado da minha. Ouvei um *barulho seco* de armações se tocando.

Que estranho. Quando ouvia a voz dela com os olhos abertos era diferente de quando estava com os olhos fechados. Era a primeira vez que isso acontecia. (MURAKAMI, 2018, p. 29)

A Ninfa é ao mesmo tempo deusa pagã e santa. A jovem com quem o protagonista mantém a contragosto uma conversa bastante inusitada numa manhã de terça-feira assume o viés de uma deusa pagã, interrogando-o, agora na forma de uma jovem, sobre questões que envolvem a vida e os dilemas do protagonista. A jovem assume o papel de Ninfa porque tenta \_ e aparentemente consegue \_ seduzi-lo e santa, inocente, porque sua fala está permeada de inocência pueril, trata-se de uma característica marcante da Ninfa, a saber, a junção do sagrado ao profano:

Ela pôs um dedo nos meus lábios, como se os selasse.

\_ Não faça perguntas \_ disse ela. \_ Agora não quero ser questionada. E não abra os olhos. Entendeu?

[...]

\_ Adoraria ter um bisturi e fazer uma dissecação. Não de um cadáver. Mas da massa informe da morte. Acho que em algum lugar deve existir algo assim. Tal-

vez seja uma bola de softbol, fosca, macia, um emaranhado de nervos paralisados. Adoraria remover isso de dentro de uma pessoa morta e abrir para ver como é. Sempre penso nisso. Tenho curiosidade de saber como é por dentro. Será que é como uma pasta de dente que endurece e resseca dentro da embalagem? Não acha? Bem, não precisa responder. Em volta é macio, mas, quanto mais perto do centro, mais duro fica. Por isso, a primeira coisa que pretendo fazer é descascar, tirar essa coisa mole de dentro e, com um bisturi e uma espátula, isolar essa coisa. E, á medida que mexo nela, ela vai endurecendo ate se tornar um pequeno e rígido caroço, como uma bola de metal. Não acha? (MURAKAMI, 2018, p. 30)

A jovem misteriosa, nesse momento ela se revela como um espírito elementar \_ o terceiro lado da Ninfa \_ como junção objetual impossível das duas formas históricas, por isso a referência à esposa que menciona ter conhecido o beco atrás da casa o desconcerta, porque parece uma junção impossível de esposa e “o que uma mulher casada faria sozinha num beco afinal?” E é desse modo que o protagonista busca interpretar os sinais emitidos pelas diversas aparições da Ninfa naquele dia: “Achei estanho minha esposa ter dito que conhecia o beco. Para chegar lá, ela precisaria ter pulado o muro alto do jardim, e eu não via motivo para ela fazer isso.” (MURAKAMI, 2018, p. 12).

A imagem da Ninfa consegue condensar o tempo histórico porque ela é uma representação narrativa de várias temporalidades, ela é o objeto fulcral. O fato de o conto ser ambientado numa terça-feira é uma entrada para o rizoma, não há início nem fim numa narrativa rizomática, qualquer passagem se conecta a outro sistema de passagens, mas o importante talvez seja a carga de fantasia engendrada nessa possibilidade rizomática de se dar a ver algo para além do objeto, pois a fantasia substitui aquilo que não pode ser dito por outra coisa análoga, algo que se ofereça como imagem substitutiva, a fantasia cria múltiplos caminhos e sistemas de passagens aleatórias, a Ninfa pode ser uma representação desse caminho.

A questão primordial nesse sentido é pensar qual seria o destino da representação que Haruki Murakami faz do espaço como questão essencial para se pensar o ser do personagem no instante da sedução que inclui a linguagem. De acordo como Georges Didi-Huberman (2010), quando discute sobre o tema do adro \_ ou beco, no caso do conto de Haruki Murakami \_ a ninfa pode ser interpretado como um acoplamento e uma passagem para a moradia do pensamento:

De que gênero são esses lugares? Que destino dão a nossa representação de espaço? Toda a questão está aqui. Talvez para melhor apreender o desafio, deveríamos convocar a palavra anacrônica do *adro*, que tem em francês a particularidade fonética de envolver uma noção do *lugar* sobre a questão do *ser*. Esta palavra



significava anteriormente um lugar aberto, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *exfera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta ao uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes da habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento, [...] moradas do pensamento e estado de nascimento da língua, do pensamento, essa singularidade que o poema, a obra de arte enunciam a cada leitura. (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 43-44)

Estas imagens são invisíveis, pois somente se tornam visíveis através do efeito que produzem, por isso são restos de imagens, trata-se do invisível que está no visível, é o legível que está no ilegível. O fantasma é o efeito que atravessa, o furo na imagem, é o invisível que atravessa a imagem, não está oculto, porém, não se torna visível mesmo sendo imagético, portanto trata-se de investigar as qualidades de cenas fantasmas. Nesse sentido, toda a narrativa no conto de Murakami é movida pelo encontro do protagonista com o fantasma da Ninfa, que é o visível do invisível, é do invisível que vem todas as ordens, os traços e os atos que o protagonista segue, como por exemplo, procurar pelo gato no beco, fazer compras, passar as camisas, entre outros afazeres cotidianos. Os momentos de gozo proporcionados pelas súbitas aparições da Ninfa residem na ideia de que as palavras emergem como atividade avessa ao desejo:

Passsei três camisas desfrutando o vapor do ferro de passar e o aroma típico do algodão quente e, depois de verificar que não tinha deixado nenhum amassado, as pendurei no cabide. Desliguei o ferro e, ao guardá-lo junto com a tábua no armário embutido, senti que a minha mente tinha clareado um pouco. (MURAKAMI, 2018, p. 9)

É interessante ressaltar que nesse conto, o procedimento do artista parece residir na ideia de fazer com que as imagens configurem cenas em busca de um novo lugar para o ser do protagonista tendo como imagem primordial a constituição de vários devaneios, algo como um entre-lugar do desejo, um entre-lugar existencial, à espera que a musa inspiradora surja e lhe devolva o caminho para a salvação. Ainda segundo Georges Didi-Huberman:

Nada saber disso, desse lugar. Mas como ele tem pressa sobre nós, como o alcançamos, como nos toca? Os artistas sem dúvida não resolvem nenhuma das questões desse tipo. Pelo menos, deslocando os pontos de vista, revirando os espaços, inventando novas relações, novos contatos, sabem encarnar questões mais

essenciais, o que é bem melhor acreditar responder a elas. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 36)

Como seguidor de Sigmund Freud, Georges Didi\_Huberman (2013) entende que as questões essenciais são expressas a partir de uma narrativa, geralmente muito simples, porém capazes de desvelar uma riqueza muito grande de cenas obliteradas. Segundo Sigmund Freud (1996), fábula (narrativa) não remete ao real, mas a uma construção imaginária do modo como aquele sujeito ao se constituir nas suas relações, recalca certas possibilidades de relacionamento e transforma isso na ordem fantasiosa (fantasmática). A teoria freudiana percebe que as histórias podem ser muito fantasiosas porque são dotadas de uma cena muito rica.

A sedução fantasiada, que corresponde à segunda tese de Sigmund Freud (1996b), é o terreno onde aparece a primeira ideia da fantasia. A estrutura sintomal da narrativa, por mais estranhas que possa parecer sempre dizem respeito às coisas que produzem efeito no real; já o sintoma não provém apenas da fantasia, ambas se integram e fazem, no evento traumático o objeto de gozo, pois o prazer repete-se para constituir-se. Essa relação fantasiosa, a relação fantasmal, não precisa ter uma relação direta com o real dela, mas a partir dela faz gerar o efeito do real no corpo dela, é o que Sigmund Freud denomina de lugar sintomal (1996, p. 154), é, em outras palavras, a manifestação da Ninfa, que no conto de Haruki Murakami torna ausente aquilo que está escondido ou obscurecido no objeto de desejo:

Fiquei com sede e fui à cozinha para beber água, quando o telefone voltou a tocar. Não é possível, pensei e, por instantes, hesitei em atender, mas acabei optando por voltar à sala. Se fosse aquela mulher de novo, era só dizer que estava passando roupa e desligaria. (MURAKAMI, 2018, p. 9)

Toda ficção, segundo Jacques Lacan (2001), tem uma estrutura de verdade. A fantasia é uma forma de entender, no campo político, social e histórico, como as subjetividades se relacionam com o modo em que se opera a pulsionalidade com o desejo, como as forças se integram.

A fantasia na estrutura neurótica freudiana se relaciona com as formas de imagens em Georges Didi-Huberman (2013), ou seja, o modo como os sujeitos se estruturam normalizados. Também seguindo a teoria freudiana em vários momentos, Jacques Derrida (2005) trata a noção de desejo fantasmático como “traço”, algo como uma cicatriz que permanece.

O traço perverso pode-se esconder no recalque. No plano social é um traço de perversidade que se desloca, se condensa, se metaforiza e fica ocultado em alguma coisa e em algum momento é compelido a se manifestar, Freud chama de retorno do recalcado. No conto de

Murakami, a frieza do narrador em relação ao sumiço do gato é uma espécie de gatilho para algo muito maior, mas que ainda está ausente:

### A imagem sobrevivente em “O pássaro de corda e as mulheres de terça-feira”

Em a “*Imagem Sobrevivente*”, Georges Didi-Huberman (2013) trabalha a relação entre as imagens e a estrutura do recalque, reportando também à teoria de Aby Warburg (2015) que traça um paralelo entre o elemento do recalque e a historiografia da arte. Segundo esses dois autores, para se estudar o recalque seria importante analisar os movimentos sociais e a lógica dos movimentos políticos como elementos que retornam do recalque e revelam uma estrutura que havia sido revelada anteriormente. Há outro mecanismo desse traço perverso que vai se constituir na produção da obra de arte, que é a sublimação. A sublimação busca tornar aparente como as coisas sujeitadas podem se transformar em objeto de prazer, objeto reconhecido esteticamente, pois o que se estetiza é aquilo que causa horror, agonia, angústia que é motivo de uma rejeição, ele é sublimado.

Como se forma, a partir do traço, a fantasia? A questão se dá no modo como se constitui a relação do sujeito com o objeto, processo de como o sujeito se singulariza e vai construindo e articulando as relações de prazer e desprazer. Para Freud (1996b), uma parcela desses elementos, desses traços, ganham um conteúdo imagético. O traço não tem conteúdo, é um significante puro. O traço significante se desloca e vira recalque, e, posteriormente, o sintoma se desloca e vira obra de arte. Mas nesse momento, o sujeito faz uma imagem, e essa imagem se desloca da resistência e lugar de subsistência de algo que fica deslocado do seu conteúdo original. Desse modo, a imagem é sempre ato, encenação, dinâmica, é um significante que flutua para além do significante, é algo que diz respeito ao sujeito, porém, permanecendo como estranhamento. A cena fica, permanece, mas o sujeito não consegue ligá-la a nada, fica a imagem, por isso a cena da fantasia, para Freud (1996) “a inquietante estranheza”, ou “estranho familiar”. O elemento que o familiar torna estranho permeia todo o conto de Haruki Murakami, como no trecho abaixo:

[...] O que aconteceu de lá pra cá?

Coloquei os cotovelos sobre a mesa da cozinha e, com as mãos apoiando o queixo, parei para refletir sobre quando e onde minha vida havia tomado outro rumo. Mas eu não tinha respostas. Não conseguia me lembrar. Não fui um ativista político frustrado, não me decepcionei com a vida acadêmica, tampouco perdi a

cabeça por alguma mulher. À minha maneira, sempre levei uma vida completamente normal. Mas certo dia, quando estava para me formar na faculdade, me dei conta, de repente, de que eu já não era mais o mesmo. (MURAKAMI, 2018, p. 13)

O lugar da imagem na estrutura da fantasia começa a se distanciar infinitamente da busca do protagonista por uma vida comum e sem sobressaltos, a imagem faz emergir uma estrutura na cadeia dos significantes que não parece manter nenhuma relação com o material vivido, essa cisão causa o estranhamento familiar dito acima. Para Freud (1996) não se pode descobrir conteúdos e significados a partir do processo de colagem dessas imagens-sintomas. No trecho seguinte o protagonista continua:

Acho que, no início, esse desvio era tão insignificante que eu não conseguia nem percebê-lo. Mas, com o tempo, foi se tornando cada vez maior, até me sentir transportado a um lugar onde minha imagem original se desvirtuava. Em um paralelo com o sistema solar, eu estaria em algum ponto entre Saturno e Urano. Um pouco mais e eu veria Plutão, e então eu poderia pensar o que tem depois dele. No início de fevereiro, pedi demissão do escritório de advocacia onde trabalhei durante muitos anos. [...] (MURAKAMI, 2018, p. 13)

Na estrutura do relato o protagonista parece sugerir que o mecanismo adotado por ele é o de espera, sem conseguir, no entanto, evitar que seus demônios pessoais, ou fantasmas, de aflorar com a intensidade que cabe à estranheza. O estranhamento pode ser o gatilho, talvez até mesmo o único caminho para se chegar à verdade daquilo que se perdeu em algum momento no passado, o protagonista parece inclusive ter uma vaga consciência do fato, pois não ignora o emaranhado de acontecimentos incomuns naquela terça-feira repleta de acontecimentos fortuitos. No entanto, o sentido desses acontecimentos, ou seja, o lugar que cabe a cada uma dessas imagens forma a cena fantasmática do deserto íntimo do protagonista.

Dito de outro modo, na cadeia dos significantes, as cenas que perturbam o protagonista são justamente as imagens descolada da cadeia de significantes, desalojadas e sem que seja possível agrupá-las. A colagem é o princípio utilizado nesse projeto pessoal do narrador, que busca a significação não através de conteúdos e significados, mas através da descoberta de uma produção de uma cadeia de sentidos na articulação dos significantes. O que significa dizer que esse homem, desempregado, casado e imerso numa vida absolutamente cotidiano não esteja em busca de conteúdos, de um sentido pra vida, mas antes, de estruturas de fantasias.

## Considerações finais

Ao longo da narrativa, o protagonista passa a discutir o esforço do ato de narrar um procedimento linguístico que diz respeito ao indizível, que deveria permanecer obliterado pelo lugar que as imagens deslocadas do cotidiano ocupam na história dele e que esse narrador vai tentar fazer uma interpretação, e quando as interpreta, se autoengana, porque a necessidade de entender como encontrar a imagem na cadeia de significação do que é dito esbarra naquilo que Gilles Deleuze chama de “Tempestade no interior de um abismo aberto no sujeito, [...] de maneira a formar acordos/acordes essencialmente dissonantes.” (DELEUZE, 2011, p. 49). Quando o protagonista contempla a imagem que faz de si mesmo ele já não é mais o que vê, mas o próprio olhar daquilo que vê, que é a posição para além do voyeurismo, seu prazer não é apenas a função escópica do olhar, pode-se dizer que ele já é o olhar, o protagonista transita para a esfera do objeto, reino puro da fantasia, e nesse instante ele vira um olhar, um ponto cego: “Ponto cego, pensei. Acho que ela tem mesmo razão. Em algum lugar do meu cérebro, do meu corpo, do meu ser deve existir um recôndito perdido e profundo, eu faz com que minha vida seja delicadamente ensandecida” (MURAKAMI, 2018, p. 16).

Tanto Georges Didi-Huberman quanto Giorgio Agamben trazem de volta os filmes muito políticos do Pier-Paolo Pasolini para pensar o lugar desse olhar, desse gozo absoluto que se instala sadicamente e que ultrapassa a culpa neurótica, pois quando a perversão vence, não há culpa, pois ela se transforma no objeto, o olhar que contempla as coisas é como se fosse uma instância divina. O sintoma, para Georges Didi-Huberman (2014) é o momento em que o sujeito, revelado pela sua estrutura da fantasia, faz algum tipo de gozo material, silenciosamente: processo do ato, lugar do fantasma, outro de mim do qual eu sou o fantasma. (2013). Toda fantasia é mecanismo alucinatório, é produção do irreal.

Giorgio Agamben, em várias de suas obras, busca revelar o trajeto histórico do termo fantasma porque esse termo pode assumir um caráter e uma positividade de elucidação. Ele fala da potência divinatória e do lugar da estrutura da ficção com a estrutura da verdade em sociedades arcaicas. Ele mostra como as imagens e o campo onírico, o status que o onírico ocupou em outras civilizações e deixou de ocupar no mundo moderno se tornou o espaço fantasmático do homem contemporâneo. Para o filósofo italiano, isso ocorre porque o fantasma se opõe à teoria da prova, porque tudo que é fantasmático existe apenas pela égide do improvável, que é exatamente a estrutura de acontecimentos no conto de Haruki Murakami.

Na passagem de uma terça-feira qualquer, a ligação do sujeito da experiência com o sujeito, do desejo, ou seja, aquilo que havia sido separado no pensamento moderno, pela ideia da experiência, se afasta do próprio desejo e da experiência, o desejo fazia parte da estrutura

das imagens residuais já enumeradas acima, todas dotadas de certo caráter alucinatório. Imagens que não parecem confiáveis, inautênticas desde o início, o próprio protagonista parece ter sempre consciência de que o regime das imagens não é autêntico, ele as barra porque a passagem do sensível ao inteligível, a imaginação mão torna cognoscível o mundo: “[...] Fui ao banheiro jogar a toalha no cesto de roupa suja, depois fui para a cozinha e peguei uma cerveja na geladeira. Fora um dia absurdo. Um dia absurdo de um mês absurdo de um ano absurdo” (MURAKAMI, 2018, p. 34).

Nesse conto o objeto referente é vazio, ou seja, se constrói uma série enorme de referências sobre aquilo que não existe, o objeto primeiro nunca existiu, é esse vazio inicial que se tenta apagar desesperadamente, criando, assim, um princípio de acumulação de fatos desconexos ou absurdos, a cadeia de significação que é gerada a partir desses referentes é sempre um lugar vazio, como as ligações da jovem misteriosa, a ligação da esposa, o passeio pelo beco, a conversa inusitada com uma jovem tomando sol, são todos entre-lugares.

A imagem fantasmática tem uma função fulcral no conto de Haruki Murakami porque ela expõe o narrador ao perigo. Ao mesmo tempo que esses fantasmas podem representar uma solução para a estrutura do desejo, eles também o posicionam diante de um perigo que é como uma zona do gozo. Georges Didi-Huberman (2014) coloca em questão o que, de fato, se pode ver com essa imagem. Uma das respostas possíveis seriam os vestígios de estados já desaparecidos. O que o fantasma traz é um elemento vestigial, residual, um resto de algo que já está desaparecido.

No caso do protagonista não é um estado psíquico, mas antes, um conjunto de imagens que se sedimentam esses elementos de uma forma fragmentária. São cenas de fragmentos, não é uma narração completa, mas uma estrutura. Talvez seja possível afirmar que se trata de uma história de sobrevivências. A resposta é que essas imagens revelam a impotência. Ela é a revelação da falha do sujeito, não é revelação da potência da imagem, mas a revelação da impotência de coisas que viveram plenamente em sua época, e elas só sobrevivem como resíduos, são as coisas que não se pode compreender, aquilo que não se viveu direito, o não elaborado, aquilo que se desloca no tempo como uma fissura: um quantum de energia fantasmal recolhida, esperando o momento de vir à tona. Essas imagens haviam sido destinadas ao desaparecimento, mas retornaram de algum modo a partir de uma certa coerência imagética. Os fantasmas, nessa narrativa, não são se apresentam como imagens potentes de um dia qualquer, são as imagens que desapareceram em sua própria época, que não tiveram força quase nenhuma e que emergem inesperadamente, assombrando o protagonista que não estava à espera de que algo desconcertante pudesse lhe acontecer.

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Hedra, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Estâncias. **A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- BALZAC, Honoré de. **A obra-prima desconhecida**. Trad. Márcio Castelli. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogerio Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, o Mal-Estar na civilização e outros trabalhos**. Trad. de Jayme Salomão. V. XXI. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **O Ego e o Id e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. V. XIX. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

LACAN, Jacques. **Seminário 27. O outro falta.** Trad. Carlos Alberto Behrings. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MURAKAMI, Haruki. **O elefante desaparece.** Trad. Lica Hashimoto. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande.** Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 10 de fevereiro de 2019.

Aprovado em 2 março de 2019.