

Imagens Sussurradas: Um Estudo da Literatura e Outros Meios através da Animação “Ela e o Gato d’Ela” de Shinkai

Profa. Ma. Sandra Mina Takakura¹ (UEPA)

Resumo:

As mininarrativas que relatam as experiências individuais tornam-se cada vez mais comuns atualmente. Tais narrativas acessam novas linguagens, às vezes atenuando os limites que delimitam os gêneros, chegando a transpor mídias como é o caso da animação “Ela e o Gato d’Ela: E os seus pontos de vista” (1999) de Makoto Shinkai (1973-). Este artigo objetiva demonstrar que há possibilidade de formação de novos gêneros que acabam por desconstruir as relações hierárquicas que compõem os parâmetros utilizados para se definir a literatura tradicionalmente. Dessa forma, foram estudadas as variadas vozes que são escutadas e “lidas” na obra através do fluxo de consciência (JAMES, 1892), do dialogismo (BAKHTIN 1997, 2008) e da intertextualidade (KRISTEVA, 1980,1984), sob uma perspectiva desconstrutivista (DERRIDA, 1986a, 1986b, 1988).

Palavras-chave: Animação, Intertextualidade, Pós-modernismo, Bakhtin, Derrida

1 Introdução

Terry Eagleton em sua obra *The Event of Literature* (2012, p.25) menciona pelo menos cinco aspectos que são levados em conta para se pensar acerca da Literatura como: o não compromisso com os fatos, sendo “ficcional”; a transcendências das experiências retratadas e o engrandecimento da “experiência humana”; o uso da “linguagem elevada” em detrimento da linguagem coloquial; a não aplicação “pragmática” do texto e a valorização do texto escrito em detrimento da linguagem falada. Partindo desses pressupostos, nota-se que a literatura contemporânea dificilmente se enquadra nos preceitos delineados por Eagleton (2012), além do fato de que cada cultura acessa cada vez mais novas formas de linguagens mesclando diferentes gêneros literários e por vezes transpondo mídias. Uma vez que o texto literário deve ser necessariamente escrito de acordo com as visões tradicionais, uma vez havendo a transposição do texto para o filme, a obra final poderá ser considerada como sendo uma “adaptação” de uma obra literária (HUCHEON, 2013; SANDERS, 2006). Tais noções tornam-se problemáticas, quando um roteiro de animação não tem como base uma obra literária como é o caso da obra: “Ela e o gato d’Ela: E os seus pontos de Vista” (1999)¹, de *Makoto Shinkai* (1973-), o objeto de estudo desse artigo. Portanto, a obra de *Shinkai* não pode ser vista como adaptação de uma obra literária. Além do fato de que a obra foi produzida no formato de OVA (*Original Video Animation*), mais especificamente, uma animação que foi lançada sem transmissão prévia pela televisão ou projeção prévia no cinema e que foi distribuída diretamente no formato de DVD para o público japonês.

Contrapondo-se aos conceitos tradicionais, Lamarque e Olsen (1994) deixam o termo “texto” em favor da “obra literária”, levando em conta a intenção do autor em criar a

¹ Tradução da autora, título original: “*Kanojo to kanojo no neko: Their Standing Points*”, o título é em língua japonesa (*Kanojo to kanojo no neko- Ela e o Gato d’Ela*) e o subtítulo é em língua inglesa (*Their Standing Points- Seus Pontos de Vista*).

obra literária e a possibilidade de seu estudo através da adoção de uma teoria. Pois, de acordo com Lamarque e Olsen (1994, p. 256): “Adotar uma instância literária de um texto é identificá-lo como uma obra literária e apreendê-la de acordo com as convenções das práticas literárias”.²

Partindo do pressuposto de Lamarque e Olsen (1994, p.256), acerca da adoção da prática do estudo literário, ou seja, de sua “apreciação”, nota-se que o foco do leitor/público passa a ser a obra em si, sem que sejam excluídas as intenções de um “eu” criador/autor. Assim torna-se possível realizar um estudo da animação de *Shinkai* levando em conta as ferramentas da teoria literária, o que possibilita demonstrar aspectos literários em uma animação e suas possíveis implicações no campo da teoria literária. A obra retrata um drama cotidiano que longe de ser totalizadora, particulariza uma dor individual através de uma narrativa menor (LYOTARD, 1984).

Este artigo tem como objeto de estudo a obra de *Shinkai*: “Ela e o gato d’Ela: E os seus pontos de Vista” (1999). A animação narra a estória de uma jovem que adota um gato, que nomeia como *Chobi*. A estória é narrada através da perspectiva de *Chobi* que conta a rotina de sua dona. Na primavera, *Chobi* começa a namorar uma gatinha mais nova chamada Mimi, que sente ciúmes da relação dele com a dona. Um belo dia a dona de *Chobi* recebe um telefonema e fica a sugestão de que ela foi dispensada pelo namorado. *Chobi* tenta consolá-la com as limitações de um gato. E, por fim a sua dona retorna à rotina diária. A dona de *Chobi* não possui um nome na narrativa e muitos de suas falas são projeções de linguagens escritas na tela. Da mesma forma, que Mimi e a dona de *Chobi* têm todas as suas falas projetadas na tela, na forma de linguagem escrita. O autor/diretor/roteirista *Makoto Shinkai* é quem dá a voz ao personagem *Chobi* que, por sua vez é o narrador/personagem da narrativa. Consequentemente, a voz do narrador torna-se uma miríade de vozes diferentes incluindo as vozes do personagem e a do diretor, acessando também a voz coletiva do povo japonês (DERRIDA, 1988).

Este estudo objetiva estudar a obra sob a perspectiva literária, e demonstrar dessa forma que as escritas projetadas na tela, em sua interface com sequencias de animação podem constituir um novo gênero que quebra os velhos padrões literários. Para isto são estudadas as questões do narrador /autor (diretor) / personagem através das vozes presentes na produção. O estudo do narrador em primeira pessoa seguirá o conceito de “fluxo de consciência” (JAMES, 1892), pautando-se nos estudos acerca do dialogismo (BAKHTIN, 1984, 1992, 2008) e da noção de intertextualidade (KRISTEVA, 1980, 1984; ALLEN, 2011) sob a perspectiva desconstrutivista (DERRIDA, 1986a, 1986b, 1988).

2 Desconstruindo Shinkai

O nome do diretor pode ser compreendido da seguinte forma: o nome real do diretor é Makoto Niitsu, sendo que ele se identifica como o diretor como Makoto Shinkai nessa produção. A palavra Niitsu significa novo local onde se aportam os navios, portanto, porto novo. Já *Shinkai* do diretor é formado por dois ideogramas “novo” e “mar/praia”, portanto de acordo com a escrita o nome *shinkai* significa “mar novo”. Entretanto, à mesma pronúncia “Shinkai” se atribui um sentido muito mais comum que na língua japonesa que seria “mar profundo”. Dessa forma, *shinkai* significa profundezas do mar, enquanto que *makoto* presente no nome real e no nome artístico significa “a verdade plena”, ideograma

² Tradução da autora, original em inglês: “Adopting the literary stance towards a text is to identify it as a literary work and apprehend it in accordance with the conventions of the literary practice.” (LAMARQUE E OLSEN, 1994, p. 256)

presente no Zen Budismo. Em língua ocidental o nome do diretor seria lido: *Makoto Shinkai* o que daria o sentido de “as profundezas do mar da verdade”. No entanto, é necessário ressaltar que em língua japonesa o nome de uma pessoa segue a ordem sobrenome e nome; portanto, seria lido como: *Shinkai Makoto*, o que implica no seguinte significado: “verdade [que vem] das profundezas do mar/oceano”. O signo representa a ausência da coisa, portanto, o nome do diretor representa a ausência dele na obra (DERRIDA, 1998). No entanto, *Shinkai Makoto* escrito na forma de ideograma indica a “verdade” que vem do mar novo, enquanto que se for “falado” indica “a verdade” que vem do fundo do mar, e se tem ainda o nome real Niitsu Makoto que indica “a verdade” que vem do porto, portanto o signo Makoto/verdade plena flutua e permeia obra através das profundezas do mar, pelo mar novo/superfície e pelo porto. A “verdade” se transita pelo fundo do oceano onde o ambiente é fosco e onde a luz penetra com dificuldades a cada centímetro que se mergulha. O ambiente escuro assinala que talvez nesse fundo do mar não se encontre “uma verdade”, ou que “uma verdade” já não ilumina nenhuma existência.

Há um dizer muito comum na língua japonesa que é “*uso kara deta makoto*”, que literalmente significa: “a verdade que saiu da mentira”, algo que inicialmente é uma mentira torna-se verdade. Assistir à obra de *Shinkai* é dar esse mergulho sem saber se há possibilidade de se encontrar a “verdade” ou se irá encontrar uma mentira que pode chegar a se tornar “verdade” ao seu final. De acordo com Allen:

O ato de ler [...] nos faz mergulhar em uma rede de relações textuais. Interpretar um texto, descobrir o significado, ou significados é traçar essas relações. Ler, portanto, torna-se um processo de se mover entre os textos. O sentido torna-se algo que existe entre um texto e todos os outros textos que o mesmo faz referência ou relação, saindo de um texto independente para uma rede de relações textuais. “O texto se torna um intertexto.”³ (ALLEN, 2011, p.1).

O leitor / público de OVA acessa por meio de uma tela de computador, do tablet, do celular, ou do televisor que permite que a imagem seja projetada. Dessa forma, assistir a animação de *Shinkai*, torna-se um ato de ler, pois certos meios como o computador, celular e o tablet possibilitam a leitura de e-books, sendo que os e-books ganham cada vez mais novos recursos inclusive o da animação. A produção de *Shinkai* usa o recurso de apresentar os *frames* como se estes fossem uma apresentação de slides, de forma que a sequência de imagens torna-se lenta e fragmentada. A voz do narrador costura os *frames* simulando uma sequência coerente e contínua. Os *frames* de imagens são alternados por *frames* escuros. Um dos recursos utilizados é o *fade in*, quando a imagem se apaga em uma tela branca ou em uma tela escura.

A câmera mostra a sequência através do olhar do narrador *Chobi*, que é um gato. É sabido que os felinos não tem a capacidade de enxergar cores, mas tons de cinza. Portanto, a animação contada pelo olhar de *Chobi*, é apresentada em escalas de cinza, ou seja, em preto e branco. No momento em que a dona de *Chobi* chora ao desligar o telefone, a imagem fica salpicada, lembrando um televisor com interferência na recepção de imagens. Ao mostrar a interferência na imagem, o leitor e /ou público são lembrados de que a animação é uma realidade televisionada e mediada. Dessa forma, a obra mostra uma realidade textual mediada, conseqüentemente a imagem suja que lembra uma interferência

³ Tradução da autora, original em inglês: ““The act of reading,[...]plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext.” (ALLEN, 2011, p.1) ”

na transmissão, acaba por tentar estabelecer os limites do texto mediado e da realidade mediada (DERRIDA, 1986a, 1986b, 1988).

2.1 Espaço e tempo na narrativa

A realidade textual /mediada da animação é marcada por imagens da realidade como os programas de TV com as previsões meteorológicas de todo o território japonês, que são transmitidas matinalmente no Japão. Esta realidade do tempo e dos espaços reais, ou seja, o real é mediado dentro da animação que por sua vez é também constrói uma realidade mediada. Dessa forma, o real sendo mediado, consegue se infiltrar na narrativa. A realidade torna-se textual/mediada não restando nada além dele, ao mesmo tempo em que o real ameaça quebrar os limites da realidade textual da animação.

A obra também segue o tempo percebido pelo japonês que tem a sua existência marcada pelas mudanças de estações que marcam além do tempo, os espaços. *Chobi*, como um bom japonês, narra a sua existência marcada pelas mudanças de estações: *Chobi* torna-se o gato d'Ela na primavera; inicia o seu namoro com a Mimi no verão; assiste a sua dona a ser dispensada pelo namorado no outono e vê a sua dona vestida de casaco como um “grande gato” no inverno. A obra cria um microcosmo que dialoga com o cosmo real que é o ambiente urbano no Japão, e com a cultura japonesa de perceber e de celebrar a vida através das estações (TAKAKURA, 2012). O leitor/público japonês se projeta na tela compartilhando os espaços intimistas onde a dona vive e assiste à sua previsão de tempo diário. O leitor também escuta o barulho dos trens elétricos nas estações; olha os fragmentos de gramas que persistem em meio às estações de trem e seus trilhos no verão; escuta o barulho de cigarras que choram no outono; e assiste estático em meio aos flocos de neve que caem no inverno. O leitor é convidado a entrar no cosmo televisionado e mediado da animação.

A existência de *Chobi* está ligada ao da dona que lhe deu um nome e um lar, ao mesmo tempo em que na animação a existência d'Ela está atrelada emocionalmente à existência de *Chobi*. *Shinkai* não dá um nome à personagem feminina, referindo-se somente à dona do gato por “Ela”. “Ela” pode representar as várias “elas” que saem das casas de suas famílias no interior do Japão, para trabalharem nos grandes centros urbanos, levando existências solitárias e vivendo os seus dramas cotidianos. “Elas” são mulheres solteiras na faixa etária entre 20 a 30 anos que são consideradas indivíduos vulneráveis pela sociedade japonesa, pois já não contam com a proteção de seus pais (figura paterna principalmente) e ainda não contam com a proteção de seus maridos. Há um olhar paternalista / masculino / protetor de *Shinkai*, quando Ela é retratada como um ser vulnerável. *Shinkai* acessa os sentimentos d'Ela através da figura de *Chobi*, um gato macho que é incapaz de protegê-la, mas que ao mesmo tempo é incapaz de feri-la. Apenas um ser humano tem a capacidade dupla de proteger e de ferir a dona de *Chobi*, como é o caso do ex-parceiro d'Ela.

O tempo é contado através da mobilidade das sombras projetadas pela luz do sol, este que invadem os ambientes através das frestas. Assim, as sombras que se movimentam na tela dão a sensação da mudança de tempo e das estações de ano. O recurso das sombras também cria uma dinâmica espacial na tela, pois as sombras se movimentam mais rapidamente do que os personagens em si. Esta diminuição de movimentos corporais sugere a dificuldade encontrada pelo corpo em se locomover no fundo do mar (*shinkai*) talvez em direção à superfície, ao porto e à praia, pois nesse ambiente somente as sombras parecem não encontrar resistência para se movimentarem. *Shinkai* é figura que se faz ausente na obra através da presença do signo e ora pela presença do gato que constrói a narrativa. *Shinkai* é construído textualmente que transita pelo fundo do oceano, pelo porto, pelas águas onde está a “verdade” ou a mentira que pode se tornar uma verdade. *Shinkai*

representa uma figura paterna no discurso, um pai sem forças suficientes para proteger a filha ou a criação. (DERRIDA, 1988)

O termo *mimamoru* em língua japonesa é resultante da aglutinação de dois verbos: *miru* (olhar), *mamoru* (proteger) e significa “proteger com o olhar”. Quem protege com o olhar vê com carinho um objeto e quer protegê-lo, mas que não consegue o fazer de fato. Na impossibilidade de se proteger de fato o objeto, ao homem japonês só resta “proteger com o olhar”: “*mimamoru shikanai*”, que é uma expressão ambígua de resignação. O leitor é convidado a “assistir” a vulnerabilidade d’Ela, através do olhar protetor de *Chobi@Shinkai*/homem japonês. O leitor então é convidado a se juntar a esse(s) sujeito(s) diferente(s) que olha(m) com o(s) olhar(s) protetor(s), pois a própria condição de leitor/público limita a capacidade de ação para somente assisti-la e protegê-la com o olhar (DERRIDA, 1988).

2.2 Silêncio e voz

Chobi é o narrador que conta através de sua perspectiva o dia-a-dia d’Ela, sendo que: “O primeiro e mais importante fato concreto que cada um afirmará pertencer a sua experiência interior é o fato de que a consciência de algum modo flui. ‘Estados mentais’ sucedem-se uns aos outros nela” (JAMES, 1892). A narração feita por *Chobi* mesmo sendo fluida é fragmentada e entrecortada por outras vozes. É necessário destrinchar essas vozes que cortam a narrativa, sendo que uma delas é a do autor (diretor/roteirista) *Shinkai* que:

Não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse excedente, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento da existência deles, isto é, o todo da obra. (BAKHTIN, Estética, 1992, p. 32-3).

Portanto, *Shinkai* lança o seu olhar sobre a obra e alterna as vozes com *Chobi*, transmitindo a sua ideologia. Bakhtin afirma que “relações dialógicas permeiam no enunciado, mesmo dentro de uma palavra individual, contanto que duas vozes se colidem dialogicamente.”⁴ (BAKHTIN, 1984, p. 184). Dessa forma, *Chobi*, *Shinkai* e o homem japonês permeiam a obra através do falar do narrador. Há um jogo entre linguagens oral e escrita, ou seja, textos que se inter cruzam (KRISTEVA, 1980, 1984; ALLEN, 2011). Há vozes que transcendem discursos dos personagens para se alcançar um discurso social e a identidade de um grupo. Como resultado, o autor imprime consciência humana a um gato.

A estação era o começo da primavera e naquele dia estava chovendo.

[...]

É por isso que o cabelo dela, e o meu corpo também, estavam pesados com a umidade.

O ar ao nosso redor estava saturado com a fragrância imensamente prazerosa da chuva.

A Terra em seu eixo girava quietamente sem um som, e neste mundo, os corpos dela e o meu continuavam a perder calor pacificamente.

[Não estou no momento, deixe sua mensagem, por favor.]

Naquele dia eu fui ajuntado por Ela.

É por isso que eu sou o gato d’Ela. (SHINKAI, 1999, Seção:

⁴ Original em inglês: ‘dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide with it dialogically’ (BAKHTIN, 1984, p. 184)

Introdução⁵).

A perspectiva temporal marca como o japonês percebe o tempo e o espaço, pois toda a primavera é marcada por um período chuvoso chamado *uki*. Os grifos indicam a voz de *Shinkai* que transmitem o seu gosto pela ciência, que destoa com o conteúdo da narração feita por um gato. “O ar ao nosso redor estava saturado”, “[a] terra gira em seu eixo” demonstram a mobilidade daquele universo, daquele mundo e daquela realidade que permite o encontro do gato com Ela. A fala entre colchetes assinala a mensagem da secretária eletrônica comum a todos os telefones residenciais no Japão. Trata-se de uma voz, sem corpo, mas que permeia todas as casas daquele universo.

Bakhtin esboça em seu estudo de personagem que: “[...] não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2008, p. 52). Mesmo que a obra tenha como narrador um gato com conhecimentos limitados, *Chobi* compreende as dores de sua dona e a luta diária d’Ela para existir no mundo retratado na obra.

Ela era carinhosa, como uma mãe e bonita, como uma namorada.

É por isso que eu rapidamente fiquei enamorado d’Ela.

Ela mora só e sai para o trabalho todas as manhãs.

Eu não sei dos detalhes do trabalho d’Ela, nem estou interessado. Mas gosto muito do modo como Ela sai do quarto pela manhã.

O cabelo longo d’Ela, propriamente amarrados, o aroma evanescente de maquiagem e perfume.

Ela coloca a mão d’Ela sobre minha cabeça e...

[eu vou e volto, ok?]

Assim ela traduz em voz, estica as costas e com um som prazeroso ecoando de seus sapatos, abre a porta pesada de ferro. (SHINKAI, 1999, Seção 2: Dias D’Ela).

Chobi a descreve como mulher/namorada/mãe. Tal fato se explica uma vez que as qualidades que o homem japonês busca na mulher japonesa além da beleza física são: ser maternais e possuir habilidades de cuidar da casa enquanto o marido está ausente trabalhando. O homem japonês foi visto durante longos anos no período pós-guerra como o pilar único da casa, que trazia o sustento sozinho, entregando todo o salário à esposa que administrava a casa e as finanças da família. Este quadro muda com a quebra da bolha especulativa e o início do período que posteriormente se chamou de “Década Perdida” em 1991 que se estende até 2000 (AOKI, 2012; SANTOS, 2008). O homem japonês passa a necessitar que a sua esposa de fato compartilhe a responsabilidade financeira da família saindo para o mercado de trabalho. Esta perda de um status de poder masculino muda a sociedade e os papéis do homem e da mulher inseridos nela.

Chobi desconhece a profissão da dona e nem tem interesse em saber, mas *Chobi* a descreve como um ser feminino, pois mesmo saindo para trabalhar, não é embrutecida pelo mercado. Enquanto o leitor/público escuta a narração de *Chobi*, apenas lê as falas d’Ela projetadas na tela. Não se escuta a voz d’Ela, e esta alternância de palavras faladas por *Chobi* e as palavras escritas que são as d’Ela, criam um efeito intimista para o público. Como se o público lesse/escutasse intimamente as palavras d’Ela: “Vou e volto, ok?”⁶ Essa alternância de linguagens cria uma fragmentação no fluxo de consciência do narrador. O uso dessa saudação é clara indicação do relacionamento interfamiliar. Pois, os filhos saúdam suas mães ao saírem para a escola pela manhã, os maridos saem de suas casas para irem trabalhar saudando suas esposas, as mães saúdam os que ficam em casa, inclusive os

⁵ Grifos da autora.

⁶ Original em japonês: “ittekurukarane” (SHINKAI, 1999).

seus animais de estimação ao saírem de casa. Trata-se de uma saudação de despedida temporária com a certeza de que retornarão para as suas casas após cumprirem as suas atividades fora dela. Esta saudação guarda em si a ideia de ida e de retorno certo. *Chobi* na perspectiva de um gato assiste o dia-a-dia d'Ela, e interage com a dona.

E o verão marca outro momento, em que *Chobi* arranja uma parceira:

O verão chegou e eu também arranjei uma namorada.

Mimi, é a gatinha Mimi. Mimi é pequena e bonitinha, e muito boa em pedir carinho, mas eu, eu prefiro uma mulher mais adulta como Ela.

[Diga Chobi.]

“O que é, Mimi?”

[Casa comigo.]

Diga, Mimi. Já disse inúmeras vezes que eu tenho uma namorada adulta.

[Mentira.]

“Não é ‘mentira.’”

[Deixa eu me encontrar com ela.]

“Não pode”.

[Por quê?]

Diga, Mimi. Já te disse inúmeras vezes, mas precisamos ter esse tipo de conversa depois que você ficar mais adulta ou alguma coisa. Este tipo de conversa continua infinitamente.

[Por favor, vem brincar comigo de novo.]

[Com certeza?]

[De verdade?]

[De verdade, de verdade?]

Desse modo o meu primeiro verão passa e gradativamente uma brisa mais fria começa a soprar. (SHINKAI, 1999, Seção 3: Dias dele).

O narrador passa a ter as suas experiências como personagem, interagindo com a Mimi produzindo uma quebra na narrativa. Se por um lado não há grandes ações, pois a cena é basicamente um diálogo, por outro lado a cena produz uma dinâmica de interação onde as linguagens escritas e faladas são intercaladas. *Chobi* narra e fala, enquanto que as falas de Mimi, que estão marcadas entre colchetes são todas projetadas na tela, sem que a mesma as fale. Essa ausência de som e presença de palavras escritas marcam os cortes no fluxo de consciência de *Chobi*, através da inserção do fluxo de consciência de Mimi. Esse relacionamento duplo que *Chobi* estabelece com a Mimi e com a sua dona, se diferencia pelo fato de que com a Mimi ele pode assumir responsabilidades e, no entanto, não quer, pois prefere uma mulher mais adulta como a dona. É importante salientar que o termo “verdade” que a Mimi utiliza nesse trecho não é “*makoto*”, ou seja, a verdade plena, ligada ao espiritual, mas sim o termo “hontou” que significa verdade fatural, amarrada na realidade.

Os dias com Ela ganham um ar tenso:

Um dia como aquele, depois de um longo, longo telefonema, Ela chorou.

Não compreendi o motivo, mas Ela chorou um longo, longo tempo ao meu lado.

Acho que não é ela, a culpada.

Eu apenas a assistia sempre. Ela é sempre carinhosa mais do que qualquer pessoa, Ela é mais bonita que qualquer pessoa, Ela vive mais sinceramente do que qualquer pessoa.

Posso escutar a voz d'Ela: Por favor, alguém; por favor, alguém; “*Alguém me salve, por favor.*” (SHINKAI, 1999, Seção 4: Ela e a Solidão d'Ela.).

Chobi demonstra o seu carinho e companheirismo pela dona. Porém, um gato não tem responsabilidades de cuidar e de proteger a sua dona, pois não cabe a *Chobi* esse papel masculino. Ao contrário, o único personagem masculino que é o ex-parceiro d'Ela que

provavelmente liga no início da narrativa e que não teve a sua chamada atendida está ausente. O indivíduo que dispensa a dona de *Chobi* por telefone após um “longo telefonema” está ausente. *Shinkai* parece ser uma figura textual que assume vários papéis, através de sua ausência como ser humano, e sua presença como gato. Ser um gato implica em dizer que não lhe cabe responsabilidades tipicamente masculinas de proteger a mulher amada. Resta a *Shinkai* apenas lançar um olhar protetor embaçado pelas sombras, onde só as sombras conseguem se mover, em um mundo que parece oferecer resistência às ações. *Shinkai*, um sujeito pós-moderno fragmenta-se em: diretor, roteirista, *Chobi*, narrador, personagem, e em uma figura paterna (HALL, 2009). Dessa forma, os fluxos de consciência do autor, do narrador e dos personagens representam desconstruções de uma desconstrução textual chamada *Shinkai* (DERRIDA, 1988).

A câmera mostra o mundo através do olhar da d’Ela no momento em que ela chora ao desligar o telefone, após ter sido dispensada pelo namorado. As imagens de um mundo desfocado pela dor causada pelo fim do relacionamento e pelas lágrimas que escorrem em sua face invadem a tela por um momento. Nesse momento, ela sussurra a primeira fala que também é projetada como linguagem escrita na tela: “Alguém me salve, [por favor].”⁷

Na escuridão que não tem fim, nesse mundo que estamos a bordo continua a girar.

A estação muda e é agora inverno.

O cenário de neve para mim deve ser o primeiro que eu já vi. Mas, eu tenho a sensação de que já conheço desde muito tempo atrás.

As manhãs de inverno são tardes e até mesmo quando é tempo d’Ela sair de casa, ainda está escuro lá fora.

A visão d’Ela enrolada em um casaco muito grosso e pesado parece mais um grande gato.

Ela, cujo corpo se mistura ao aroma da neve e os dedos finos e gelados d’Ela; o som de nuvens escuras que são arrastadas no céu, a alma d’Ela, os meus sentimentos, e o nosso quarto, a neve inala o som de tudo. Mas, apenas o som do trem que Ela embarca chega aos meus ouvidos eretos.

Eu, e provavelmente Ela também, acho que gostamos desse mundo. (SHINKAI, 1999, Seção 5: Ela e o gato d’Ela)⁸.

Os grifos acima mostram novamente as palavras de *Shinkai* acerca do universo no qual se vive como se estivesse numa nave, num navio ou no trem elétrico onde se embarca rumo às existências temporárias. O tempo é marcado pelo inverno que muda as vestimentas da dona de *Chobi*. *Chobi*, então, a descreve como se ela fosse um “grande gato”. Numa sucessão de imagens, a animação mostra um mundo fragmentado onde os sons são inalados pela neve e onde somente o som que interessa a *Chobi* chega aos seus ouvidos. Ela então articula a sua segunda e última fala formando um coro com *Chobi*: “Gostamos desse mundo” que é projetado na tela como linguagem escrita.

Ela fala apenas em dois momentos na animação: Quando pede socorro, após a desilusão amorosa, e sua voz é escutada por *Chobi/Shinkai* e pelo público; e, no final da animação quando *Chobi* e Ela falam juntos “gostamos deste mundo”, e suas vozes são escutadas pelo público. Na cena final *Shinkai* parece falar através de *Chobi/Ela* uma mensagem ao público japonês. Ainda que a existência seja solitária, há esperança de se viver no mundo, que congrega o mundo mediado e fragmentado da animação e invadido constantemente por um mundo do real que também é mediado. A realidade, o mundo e o planeta da animação giram, as estações mudam e nada permanece. Assim como as linguagens acessadas através das imagens, dos sons, das palavras escritas e faladas

⁷ Original em japonês: “dareka, dareka, tasukete” (SHINKAI, 1999).

⁸ Grifos da autora.

deslizam na tela, as significações também deslizam. A realidade textual fragmentada (des)construída por *Shinkai* mostra esse homem japonês fragmentado pós-moderno através da ausência, sem que se dê um tom pessimista. *Shinkai* é esse homem textual que se fragmenta, e desliza nos papéis de diretor, de roteirista, de autor, de gato, de narrador, e de namorado d'Ela. A obra por vezes atravessa os limites do próprio texto ecoando nas mentes do público. Dessa forma, uma experiência particular de desilusão amorosa acaba por transcender o personagem, acessando a existência do indivíduo no mundo real. Essa mensagem é fragmentada e de difícil apreensão ao ponto que não se pode falar em “verdade” ou em “não verdade”.

Conclusão

A produção aborda uma narrativa menor sobre um drama cotidiano, de uma experiência individual, que pode ser factível como muitos dramas do cotidiano que o sujeito pós-moderno experimenta. *Shinkai* ao lançar uma obra no formato OVA, intenciona que a animação seja assistida em local privado, dando um tom intimista à obra. Muito dos leitores assistem os OVAs nas telas de seus computadores, ou até mesmo na tela de seus celulares, tornando o gênero OVA um gênero que se aproxima muito da experiência de “leitura” que é um ato “individual”, solitário e intimista. Apesar de o objetivo primeiro da obra não ser o pragmatismo, ao final temos uma mensagem para os jovens que experimentam a solidão no mundo urbano, para que estes não pensem em abreviar as suas próprias vidas, para que continuem a viver.

O autor / diretor / roteirista *Shinkai* quando empresta a voz ao personagem *Chobi* cria uma imagem textual de si que se faz presente através de sua ausência. *Shinkai* fragmenta-se em diferentes vozes: diretor, roteirista, *Chobi*, narrador, cidadão japonês e ex-namorado. Os personagens na obra têm a percepção da existência através das mudanças cíclicas temporais como as estações do ano que são também percebidas no plano espacial, através das mudanças de cenários. *Shinkai* acaba por criar uma nova linguagem para retratar a fragmentação da sociedade.

Através do fluxo de consciência é possível notar os papéis instáveis do japonês masculino/*Shinkai* @*Chobi* que não mais consegue proteger a mulher de forma tradicional através de grandes ações, mas que ainda persiste em lançar um olhar protetor no sentido de tentar suprir as novas demandas sentimentais dessa(s) mulher (es) que vive(m) solitária(s) em meio ao mercado de trabalho num cenário urbano.

Por fim, a leitura da obra mostra que há quebra das relações hierárquicas entre as linguagens faladas e escritas, pois a narração de *Chobi* alterna com as projeções de falas na tela. A linguagem simples provinda de um gato se mescla com a linguagem de cunho científico de *Shinkai*, quebrando o preceito de que a linguagem coloquial e ou a linguagem científica se contrapõe à linguagem elevada artístico-literária. E, a experiência particular da dona de um gato acaba por transcender para o nível da existência do indivíduo fragmentado num cenário urbano pós-moderno. Portanto, novas formas de “leitura” de “novos” textos que desconstróem as relações hierárquicas implicam em novas abordagens de estudo que permitem desconstruir as relações entre autor, narrador, personagem e leitor.

Referências Bibliográficas

- ALLEN, G. Introduction. In: *Intertextuality*. London: Routledge. 2011
AOKI. R. *Japan's Demographics and the Lost Decades*. Institute of Economic Research, Hitotsubashi University. Center for Intergenerational Studies. Tokyo.

- Jul. 2012. Disponível em: < www.cis.ier.hit-u.ac.jp/Japanese/publication/cis/dp2012/dp576/text.pdf > Acesso em: 27 de fevereiro de 2013.
- BAKHTIN, M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minnessota: University of Minnessota Press. 1984.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. Ed. Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- DERRIDA, J. La Différance. In: *Márgenes de la Filosofía*. Trad. De Carmen González Marin. Madri: [Sn], 1988.
- _____. Jacques Derrida: Leer lo ilegible. *Revista do Ocidente*, 62-63. p.160-182, 1986a. Entrevistada por: Carmen Gonzallez-Marín.
- _____. Living on. *Deconstruction and Criticism*. New York: Continuum Publishing Corporation, 1986b, p. 75-176.
- EAGLETON, T. *The Event of Literature*. Cornwall. Yales University Press, 2012.
- HALL, S. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A. 2009.
- HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge. 2013.
- JAMES, W. *The Stream of Consciousness*. [Sl: Sn]1892.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press. 1980.
- _____. *Revolution in Poetic language*. New York: Columbia University Press. 1984.
- LAMARQUE, P.; OLSEN, S.H. *Truth, Fiction and Literature*. Oxford: Clarendon. 1994.
- SANDERS, J. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge. 2006.
- SANTOS, Y.G. Apresentação da pesquisa realizada através do Programa Fellowship da Fundação Japão: *Mulheres Chefe de Família monoparental entre a autonomia e a dependência: Um estudo no Japão*. Auditório da Fundação Japão. São Paulo: 2007.
- TAKAKURA, C. *As celebrações das estações na vida do japonês*. Entrevista concedida a Sandra Mina Takakura. Belém, maio, 2012.

ⁱ Sandra Mina TAKAKURA, Professora Mestra
Universidade do Estado do Pará (UEPA)
Departamento de Língua e Literatura – DLLT
e-mail: sandramita@hotmail.com