

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE UNICENTRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: Mestrado**

DEATH NOTE: CONJURAÇÕES ENTRE AUTORIA, ESCRITA E MORTE

VIVIANE THEODOROVICZ

**Guarapuava – PR
2014**

VIVIANE THEODOROVICZ

DEATH NOTE: CONJURAÇÕES ENTRE AUTORIA, ESCRITA E MORTE

Dissertação apresentada como requisito Parcial à obtenção de grau de Mestre em Letras, Curso Pós Graduação em Letras, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da UNICENTRO.

Orientador: Prof. Dr. DANIEL DE OLIVEIRA GOMES

**Guarapuava – PR
2014**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

T385d Theodorovicz, Viviane
Death Note: conjurações entre autoria, escrita e morte / Viviane Theodorovicz.– Guarapuava: Unicentro, 2014.
ix, 103 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste, Programa de Pós Graduação em Letras, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
Banca examinadora: Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco, Profa. Dra. Neide Garcia Pinheiro.

Bibliografia

1. Análise Literária. 2. Autoria. 3. Escrita. 4. Morte. 5. Animê. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 801.9

TERMO DE APROVAÇÃO

VIVIANE THEODOROVICZ

“DEATH NOTE: CONJURAÇÕES ENTRE AUTORIA, ESCRITA E MORTE”

Dissertação aprovada em 14/04/2014 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração em Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:



Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes
(Orientador/UNICENTRO)



Profa. Dra. Keli Cristina Pacheco
(UEPG)



Profa. Dra. Neide Garcia Pinheiro
(UNICENTRO)

GUARAPUAVA-PR
2014

*Dedico este trabalho aos meus amados pais,
Marilene e Sérgio.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Daniel de Oliveira Gomes, por me mostrar os perigos da escrita e me guiar nos caminhos de análise, sempre com um discurso franco e honesto, de estímulo e confiança em meu trabalho.

Às professoras Keli Cristina Pacheco e Neide Garcia Pinheiro os apontamentos minuciosos e a dedicada atenção à leitura na qualificação.

Ao meu grande amigo Raphael Ratuszne a gentileza em me apresentar a animação *Death note*; aos meus queridos amigos de mestrado Maria Claudia Teixeira, Helvio de Campos, Elisa Prado Nascimento, Maristela Valério, Carla Lavorati, Mabiana Camargo e Daniela Leonhardt os inúmeros debates teóricos e trocas de materiais, o que muito me auxiliou no desenvolvimento desta pesquisa;

À querida professora Claudia Rio Doce o incentivo e exemplo.

Aos professores Cláudio de Almeida Mello, Denise Gabriel Witzel e Hertz Wendel de Camargo a contribuição no decorrer das disciplinas e à professora Maria Cleci Venturini o apoio, presença e auxílio nos momentos necessários.

À professora Rosana Gonçalves a acolhida e ajuda no estágio em docência e em outros tantos momentos do meu percurso acadêmico.

À CAPES e à Fundação Araucária, a bolsa de estudos que me foi concedida, o que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Departamento do Mestrado em Letras a prontidão em ajudar e otimizar o atendimento.

Ao meu Amor, Lucas Diego Morozini, a compreensão nos momentos de ausência, o incentivo e a ajuda; à minha família a presença nos momentos mais difíceis; aos meus amados sobrinhos, por existirem.

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão.

Blanchot

THEODOROVICZ, Viviane. **DEATH NOTE: CONJURAÇÕES ENTRE AUTORIA, ESCRITA E MORTE**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual do Centro-oeste – UNICENTRO. Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes. Guarapuava, 2014.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados de um estudo referente à relação entre o processo de escrita e autoria, no animê japonês, de 37 episódios, *Death Note*, adaptado por Tetsuro Araki, a partir da série de *mangá*, que leva o mesmo nome, escrita por Tsugumi Oba e ilustrada por Takeshi Obata, na qual um jovem estudante descobre um caderno com poderes sobrenaturais. Passa, então, a utilizar o caderno de forma tirânica, vigiando e punindo a humanidade. Desses episódios, os 13 primeiros foram elencados para análise. Nos primeiros tópicos da dissertação, são abordadas as formas como se configuram os impasses da escrita, a construção de Kira sob a forma do Deus veterotestamentário, o disfarce da voz e do nome e as circunstâncias da punição e do julgamento de Kira. Posteriormente, são tratadas questões relativas à morte e à autoria. Por fim, são discutidos assuntos que dizem respeito ao desejo de comunicar e a atuação da influência na manutenção da diferença. Esse estudo será feito, principalmente, a partir da análise dos personagens Raito e Ryuuku, sendo que o primeiro servirá como metáfora do conceito de autoria e o outro como influência. Raito é lido, neste estudo, como portador da doença da escrita, alguém que não se vê em sua obra e que, portanto, sempre a ela retorna num trabalho infinito. Na tentativa de manutenção de sua obra e de seu posto de deus do novo mundo, Raito passa a se chamar *Kira*, cuja força identitária acaba suprimindo a anterior. Já o personagem Ryuuku é apresentado como um fantasma da influência, cuja função é apenas pairar sobre a obra sem atuar sobre ela. Pretende-se, também, levar em consideração, durante a análise do animê, o título que desde o início profetiza uma relação com a morte que dialoga com teorias pós estruturalistas de autoria e escrita.

Palavras-chave: autoria, escrita, morte, animê.

THEODOROVICZ, Viviane. **DEATH NOTE: CONJURATIONS BETWEEN AUTHORSHIP, WRITING AND DEATH.** 103 f. Dissertation (Master of Letters) – UNICENTRO - Supervisor: Dr. Daniel de Oliveira Gomes. Guarapuava, 2014.

ABSTRACT

This dissertation presents the results of a study concerning the relationship between the process of writing and authorship in the 37-episode Japanese animê, *Death Note*, adapted by Tetsuro Araki, from the *manga* series which has the same name, written by Tsugumi Oba and illustrated by Takeshi Obata, in which a young student finds a notebook with supernatural powers. Then, he ends up using the notebook in a tyrannical manner, watching and punishing the humankind. Among these episodes, the first 13 ones were listed for analysis. In the first topics of the dissertation it is approached the way the impasses of writing are configured, the construction of Kira as the Old Testament God, the disguise of the voice and the name and the circumstances of the trial and punishment of Kira. Subsequently, the issues concerning death and authorship are exposed. Finally, it is discussed some issues related to the desire of communicating and the influence on the performance to ensure the difference. This study will mainly be done through the analysis of the characters Raito and Ryuuku, considering that the first will work as a metaphor for the concept of authorship and the other as influence. Raito is read, in this study, as the carrier of the writing disease, someone who does not see himself in his own work, and therefore, he always returns to it in an infinite work. In the attempt of ensuring his work and his role as the new world's God, Raito is renamed as *Kira*, whose identity strength has suppressed the previous one. The character Ryuuku appears as a ghost of the influence, whose role is just to hover over the work without acting on it. It is also intended to take into consideration, during the anime analysis, the title, that since the beginning, prophesies a relationship with death that dialogues with post structuralist theories of authorship and writing.

Keywords: authorship, writing, death, anime.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 Notas Sobre mangás e animês.....	15
2 OS IMPASSES DO PECADO DA ESCRITA.....	20
2.1 Raito e Kira, do humano Deus ao Des- humano.....	21
2.2 A voz etérea.....	29
2.3 A prática de vigiar e punir em <i>Death Note</i>.....	32
2.3.1 Missão e punição: o poderio da caneta.....	32
3 A DESSACRALIZAÇÃO DA AUTORIA.....	37
3.1 A morte e os deuses.....	38
3.2 Sobre morte e autoria em <i>Death Note</i>.....	45
3.2.1 “Importa quem fala”: a impossibilidade do anonimato.....	45
3.2.2 “Que importa quem fala”: a solidão da obra.....	56
4 SOLIDÃO AFÁSICA.....	63
4.1 O desejo de comunicar.....	64
4.1.1 O Deus Kira e a sociedade – entre aquele que escreve e aquele que lê.....	68
4.2 A impossibilidade de comunicação.....	74
4.3 Evocando demônios - Sob as asas de um <i>shinigami</i>.....	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
6 REFERÊNCIAS.....	100

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo propõe a leitura de algumas características do animê *Death Note* como metáforas do processo de escrita e autoria, a partir de alguns conceitos abordados pelas teorias pós-estruturalistas. Toda a pesquisa, aqui, engendradora teve como escopo discorrer acerca dos impasses presentes nesses dois processos, tendo em vista que há um terceiro pilar dessa relação, o qual é convidado a esta conferência, para tratar desses impasses: o leitor. A abordagem da figura do leitor nesta dissertação ocorre no momento em que é possível a análise dos diferentes pontos de vista acerca do personagem Raito/Kira por meio da sociedade, o qual seria o equivalente à figura do autor.

Antes de adentrar nos meandros da história do “caderno da morte”, faz-se necessária uma explicação acerca dessas metáforas. Em primeiro lugar, este trabalho propõe uma leitura do personagem, protagonista, Raito/Kira como sendo “autor” dos crimes que comete por meio do seu caderno, tendo em vista que este personagem utiliza a sua escrita como arma, por meio da qual, vigia e pune a sociedade. Vemos no personagem duas facetas distintas, a formar o paradoxo da autoria, pois, uma se lança ao julgamento da sociedade ao aceitar o nome de Kira, o outro faz uso do anonimato para evitar a punição pelos seus crimes; em seguida, entra, nesta leitura, a sociedade como a representante do leitor, o qual construirá, a contra gosto do autor (Raito/Kira), a sua obra, ou seja, atribuirá sentidos à concepção de “Deus do novo mundo”, excluindo o “Deus” (Kira) dessa própria relação. Posteriormente, a figura do *shinigami*, Ryuuku, será apresentada sob um conceito de influência, abordado por Harold Bloom.

Para percorrer esses caminhos de análise, sem que o chão se esvaia, serão utilizados como referenciais teóricos principalmente os autores Barthes, Blanchot, Foucault, Derrida e Bloom, tendo em vista que há pontos em que esses teóricos dialogam, proficuamente, permitindo que o presente trabalho se concretize e proponha a problematização também dos seus pontos antagônicos às teorias.

O animê *Death Note* conta a história de um jovem de dezessete anos, chamado Raito Yagami (Ou Light Yagami, na tradução do mangá), aluno número um do Japão, que entediado por ser o aluno mais inteligente do seu país, encontra, por uma casualidade, um caderno denominado *Death Note*. Esse caderno fora jogado pelo *shinigami* Ryuuku (Ryuk no mangá), deus da morte, também entediado com sua vida lúgubre. Ryuuku desce, então, para o planeta Terra para acompanhar a trajetória do humano não escolhido que encontrou o caderno. Raito, ao descobrir que o caderno da morte possui poderes sobrenaturais, passa a acreditar que foi incumbido da missão de livrar o mundo da criminalidade e se auto intitula “Deus do novo mundo”. Passa, então, a operar mortes por meio da sua escrita, ao anotar em seu caderno os nomes dos criminosos que julga não serem adequados aos padrões do novo mundo que pretende criar. Ryuuku assiste a tudo, mas não se envolve em nada. A partir de então, a polícia inicia uma caça ao assassino Kira.

O animê é composto por 37 episódios, dos quais foram elencados os treze primeiros para a leitura das metáforas supracitadas. Para o desenvolvimento desta leitura foram utilizadas falas e imagens da animação, com o intuito de analisá-las sob o ponto de vista das teorias que tratam dos temas autoria e escrita. O primeiro episódio (Renascimento) foi ao ar, no dia 03 de outubro de 2006, no Japão, e trata da introdução da história. Nele é apresentada a vida de Raito Yagami e do *shinigami* Ryuuku. É nesse momento que o caderno surge e os planos de Raito são expostos. Apresenta também características sobrenaturais do caderno.

O segundo episódio (Batalha) trata da entrada do personagem “L” na investigação das mortes que ocorreram. O que mais o chamou à atenção foi o fato de todos os criminosos morrerem acometidos de parada cardíaca. Raito passa, a partir daí, a ser denominado, pela sociedade, como “Kira”. Raito explica seu plano de se consagrar como “Deus do novo mundo”, aquele que vigia e pune. Ocorre o primeiro combate entre Kira e “L”. O detetive disfarça a voz para não ser reconhecido e descobre o país e a região na qual Kira reside.

No episódio seguinte (Relações), “L” deduz ser Kira um estudante empenhado em se consagrar como Deus. O *shinigami* Ryuuku apresenta sua postura de neutralidade diante das ações de Raito e a sua impossibilidade de

impor-se. Ryuuku revela que os *shinigamis* vivem mais quando matam humanos e oferece seus olhos a Raito.

No quarto episódio (Perseguição), Ryuuku insinua que Raito está fadado a se tornar um *shinigami*. Raito descobre que vem sendo seguido e procura descobrir quem é o perseguidor. Para isso desenvolve um plano e descobre a identidade do investigador que o seguira, chamado Raye Penber.

No quinto episódio (Diplomacia), Raito manipula Raye Penber, agente do FBI, e acaba fazendo-o dar cabo de todos os seus colegas do FBI. Por fim, escreve o nome de Raye no caderno. A morte de tantos agentes desestrutura o grupo de investigação do Japão.

O sexto episódio (desligamento) é marcado pela revelação da identidade de “L” aos agentes do Japão. Raito conhece a noiva do investigador Raye Penber, também agente do FBI, e fica intrigado com a sua perspicácia acerca do caso Kira.

No sétimo episódio (Tentação), Raito cria uma trama, para descobrir o nome da ex agente do FBI e noiva de Raye Penber: Naomi Misora. Ele descreve sua forma de morte no caderno como suicídio.

No oitavo episódio (Horizonte), Raito descobre que está sendo investigado pela polícia e tenta agir da forma mais natural possível. Mesmo sendo observado por câmeras, ele consegue despistar a polícia enquanto opera a morte de criminosos.

O Nono episódio (contato) trata da ida de Raito até a universidade para fazer uma prova de vestibular. “L” também faz a prova, com o intuito de investigar Raito. Ambos tiram o primeiro lugar ficando empatados. “L” apresenta-se a Raito, com um nome falso e se assume como “L”. Nesse momento é travada uma batalha intelectual.

O décimo episódio (Suspeita) mostra o encontro entre Raito e “L” para uma partida de tênis. “L” revela que desconfia que Raito possa ser Kira. Neste episódio, Kira envia sua primeira mensagem gravada à emissora de televisão.

No episódio seguinte (Colisão), a mensagem de Kira é divulgada na mídia, a fim de comprovar a sua identidade, Kira mata dois apresentadores de outras emissoras, além disso um policial envolvido na investigação do caso Kira é assassinado em frente à emissora. O pai de Raito, chefe das investigações,

invade a emissora e confisca as fitas de vídeo para análise das mensagens enviadas à emissora. Ao final desse episódio, é apresentado o segundo Kira, Misa Amane, verdadeiro responsável pelo envio das fitas.

No décimo segundo episódio (Esconderijo), Raito aceita o convite feito por “L” e passa a integrar o grupo de investigação. “L” pede a ele que escreva uma mensagem se passando por Kira. Misa responde à mensagem pela tevê e menciona a existências de *shinigamis* (deuses da morte). Misa Amane confessa estar inteiramente à disposição de Kira e que o seu maior desejo é conhecê-lo.

No décimo terceiro (confissão), Misa Amane descobre que Raito é Kira, utilizando-se dos poderes dos olhos de *shinigami* e pede-lhe que sejam namorados. Raito desconfia, porém, ao perceber a devoção de Misa por Kira, aceita seu pedido e os dois passam a trabalhar juntos até o final da trama.

Não serão aprofundadas as reflexões sobre as características referentes ao segundo Kira, em função desse personagem estar à mercê de Raito/Kira. Apesar de ter características próprias, Misa é incapaz de ver o mundo com seus próprios olhos, para isso ela utiliza os olhos do *shinigami*. Outro motivo seria o fato de Misa trabalhar em função de Kira, ao aceitar a sua concepção de mundo ajudando-o a se tornar o Deus do novo mundo, e não com o intuito de criar o seu próprio mundo.

O comportamento do personagem Kira aproxima-se muito dos padrões comportamentais de ditadores como Hitler e Mussolini, em função do desejo que há em operar um movimento de limpeza, pautado em um ideal de pureza social. Porém, as questões jurídicas do personagem não serão o ponto central da análise, tendo em vista que este trabalho propõe uma leitura do personagem Raito comparado a um autor literário. Sendo assim, não seria interessante analisar uma obra somente a partir do caráter jurídico daquilo que o autor decide escrever, mas sim do seu valor literário. Dessa forma, as questões jurídicas serão comentadas, porém não aprofundadas, pois, em alguns momentos, elas dialogam com a teoria literária e funcionam enquanto informações necessárias à compreensão dessa linha de raciocínio.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, o sumário foi dividido em quatro capítulos. O primeiro trata da trajetória dos mangás, de sua origem até o processo

de adaptação para animê, suas peculiaridades e as influências culturais que ressoam no animê.

No segundo capítulo, são tratadas questões relativas aos impasses da escrita, no qual são descritos o processo de construção de Raito enquanto Deus-origem, o disfarce da voz e do nome na narrativa fílmica e a prática de vigiar e punir, adotada pelo personagem Raito.

O terceiro capítulo, subdividido em duas partes, trata da questão da morte e da autoria. A primeira parte refere-se à concepção de morte nas religiões predominantes no Japão até a formação do Deus-origem, trabalhada na animação, aos moldes do Deus bíblico. No segundo momento, é analisada a questão da autoria.

No último capítulo, é feita uma reflexão sobre o procedimento de escrita como um desejo de comunicar, processo no qual é inserida a figura do leitor, seguido de uma impossibilidade de comunicação, tendo em vista o jogo entre os significantes. Por fim, o capítulo aborda a perspectiva de influência, a partir de uma leitura do personagem Ryuuku.

Este estudo sugere uma aproximação, nunca um esgotamento da obra, já que se trata de 37 episódios. Não será operada a análise de todos os personagens que compõem a narrativa fílmica, mas apenas daqueles que fazem parte do seu núcleo e se relacionam com os conceitos teórico-literários acima citados. A escolha em trabalhar o animê ao invés do mangá é oriunda do reconhecimento que a história adquiriu após a adaptação para animê, pois a animação, por contar com a TV como veículo midiático, teve uma maior circulação. Vale ressaltar que, durante a adaptação para animê, a animação não sofreu mudanças significativas na história.

Apesar da pretensão um tanto incomum, a princípio, em propor a análise de uma animação japonesa, a partir de teorias em sua maioria de linha francesa, executada por uma brasileira, este estudo pode ser justificado a partir da construção do personagem Raito, modelo de sincretismo religioso e cultural. O animê trata de questões que afligem o ser humano, não somente cidadãos japoneses. Portanto, Raito seria o equivalente a um modelo de homem, o reflexo de uma sociedade globalizada, com seus medos e inseguranças, por isso mesmo, despreparada para atuar sob a luz de um ideal coletivo, com valores em comum.

1.1 Notas sobre os mangás e animês

A predileção dos japoneses pela temática da crítica social, segundo Moliné (2004), e da sátira fez com que o pintor Katsuhika Hokusai (1760-1849) se consagrasse como um dos mais famosos pintores de *ukiyo-e* (gravuras feitas em pranchas de madeira, geralmente de temática cômica ou erótica). Em 1814, Hokusai lançou a sua primeira obra encadernada, com 15 gravuras, de seu *Hokusai Manga*. Daí a origem do nome *mangá*, fruto da junção dos termos *man* (involuntário) *ga* (imagem, desenho). Porém, somente na segunda década do século XX, o mangá se consolidou como um dos seguimentos mais prósperos da indústria japonesa. (MOLINÉ, 2004)

Osamu Tesuka, desenhista dos anos 40, agregou inovações à arte dos mangás. Muito influenciado pelo cinema estadunidense, Tesuka passou a desenhar seus personagens com grandes olhos e pupilas brilhantes, como uma forma de homenagear o ocidente e personificar a característica das animações japonesas. Muitos autores consideram os olhos grandes de seus personagens como uma forma de conectar o espectador com as emoções mais profundas evocadas pela história, tendo em vista que há um consenso geral de que os olhos são os espelhos da alma. Afirma Moliné (2004) que a primeira história japonesa em quadrinhos surgiu no ano de 1901, das mãos de Rakuten Kitazawa. Nas duas décadas seguintes, esse segmento se consolidou graças à influência das *trips* (tiras) estadunidenses.

Enquanto nos anos 60, na Europa e na América, a indústria de HQs, histórias em quadrinhos, sofria um colapso, em função da criação de novas formas de entretenimento e a expansão da televisão, no Japão, a indústria de mangás teve uma grande expansão com a adaptação de obras mais famosas para séries de animê, afirma Moliné (2004). Porém, nos anos 90, com o surgimento da internet, videogames e outras formas de entretenimento, a venda de mangás sofreu uma leve diminuição e as indústrias se viram forçadas a inovar em seus procedimentos.

O que promoveu a salvação desse segmento foi a criação de personagens dotados de forte apelo psicológico, ao contrário de boa parte dos heróis ocidentais. Os protagonistas não eram construídos sob o arquétipo do herói perfeito, mas dotados de defeitos e sentimentos. Além disso, a principal característica dos mangás é a forma como deve ser procedida a leitura, que deve ser iniciada a partir da última página, da forma como é feita a leitura oriental, e da direita para a esquerda. Porém as peculiaridades dos mangás não param por aí. Os quadrinhos japoneses têm movimento:

Enquanto as conexões das ações, de tema a tema e de cena a cena, são as mais frequentemente empregadas nos *comics* ocidentais, estes quase nunca utilizam as ligações de momento a momento e de ponto de vista a ponto de vista; no entanto, estes últimos são muito habituais nos *mangás*. Assim, uma ação que em uma HQ ocidental poderia ser descrita em um ou dois quadrinhos, em um *mangá* pode, tranquilamente, ocupar várias páginas. (MOLINÉ, 2004, p.30)

Isso ocorre em função do forte apelo dramático de que são constituídos os mangás e animês japoneses. Apesar da movimentação, característica dos quadrinhos japoneses, há uma grande dificuldade quando se trata da adaptação de quadrinhos para animação ou animê (tanto “anime” quanto “animê” são formas aceitas pelo português Brasileiro. O acréscimo do acento é uma tentativa de aproximação da pronúncia original do Japão).

A palavra *anime*, apesar de oriunda do idioma francês, já é reconhecida como animação japonesa. A dificuldade em suprir as necessidades do mercado – o qual exigia a publicação de um episódio por semana, como no caso dos mangás– descendia da quantidade de animações necessárias para produzir uma cena. Apesar de os japoneses já utilizarem técnicas norte-americanas em seus animês, como a reutilização de fundos e a redução de movimentos dos personagens, os animadores nipônicos introduziram características próprias de sua cultura em sua arte, ao explorarem a dramaticidade do teatro popular japonês *Kabuki*, comenta Moliné (2004).

Para Rosenfeld, a formalidade e a lentidão dos gestos são as características mais fortes do teatro japonês, pois conferem grande carga emocional entre um movimento e outro, entre uma cena e outra, tendo a

capacidade de tencionar a carga de expressão corporal e facial, seja por meio da expressão, do uso da pintura ou de máscara no rosto dos personagens: “É extraordinária a economia e a reserva do jogo géstico. Um passo pode significar uma jornada inteira, o levantar de uma mão, um drama pungente, um ligeiro voltar da cabeça, uma recusa terrível.” (ROSENFELD, 2004, p. 114)

Como afirma o pesquisador Paul Gravett (2006), um episódio de animê pode chegar a conter o equivalente a três episódios de um mangá. Por esse motivo, algumas cenas de confronto são ampliadas nas cenas de lutas ou em closes, pois há a possibilidade de que o animê ultrapasse a velocidade dos quadrinhos (2006, p.63). Isso ocorre no caso da adaptação do mangá *Death Note* para animê. Cada episódio do animê equivale a dois do mangá, porém, nesse caso, a história não sofreu modificações significativas. Nenhum dos detalhes alterados chegou a modificar a história da narrativa.

Uma característica interessante das animações japonesas, explica Mônica Lima de Faria (2008), que as difere das animações ocidentais é a serialização, ou seja, há uma continuidade de cenas de um capítulo para outro. Os personagens envelhecem com o tempo, ao contrário do ocidente que preserva a idade dos personagens sem alterações temporais: “Diferentemente dos desenhos e quadrinhos americanos, nos quais os heróis têm sempre a mesma idade e as histórias podem não se alterar com o tempo sendo até intermináveis, nas produções japonesas as histórias acabam.” (FARIA, 2008. p.8)

Muitos dos assuntos abordados nos animês e nos mangás, principalmente neste último, foram recepcionados com o estigma do preconceito ocidental nos anos 70 e 80, ao serem taxados de subversivos. Por não entenderem a origem das peculiaridades do pensamento dos japoneses, os ocidentais mostraram viver numa sociedade cheia de tabus:

Boa parte da vida de um japonês em casa, na escola, e no trabalho é governada por rígidas noções de respeito e hierarquia. A atividade solitária de ler um *mangá* permite a ele deixar para trás as formalidades do dia-a-dia a experimentar, ainda que de modo indireto, os reinos mais liberais da mente e dos sentidos. Em sociedades nas quais a repressão impera, muitas vezes surge uma criatividade extraordinária e provocante. (GRAVETT, 2006, p.17)

Dentre os assuntos abordados pelo animê, encontram-se: a religião, questões jurídicas, a morte, sendo que os três temas estão intrinsecamente ligados e revelam, de forma extraordinária, um sincretismo religioso, característica aparente dos japoneses, os quais demonstram, pelo menos entre os jovens, possuir uma facilidade muito grande em aceitar a cultura alheia sem abdicar da sua. Há uma presença muito grande de uma mescla religiosa na animação, marcada pela forte presença de caracteres cristãos, ou bíblicos, numa história oriunda de um país em que o xintoísmo e o budismo caminham lado a lado e, por vezes, chegam a ser complementares em alguns rituais no Japão. Em seu livro *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses* Sônia Luyten comenta:

Talvez o aspecto mais intrigante dos animês e dos mangás é a ênfase no sobrenatural – de ordem psíquica ou espiritual. Ambos exploram abundantemente este filão, tratando-o de forma diversa do ocidente. [...] Portanto, mangás, *games*, filmes e animês inspiram-se nesses temas sobrenaturais, baseados, inclusive, no budismo e no xintoísmo. (LUYTEN, 2011. p. 180)

O Japão é símbolo de grande receptividade da cultura mundial, no entanto, o fato de possuir fronteiras culturais mais abrangentes não faz com que o japonês abdique de sua cultura por outra nova. A prova disso é que, apesar de ser um ícone no que se refere à evolução tecnológica, esse país tenta preservar a tradição, ou seja, há um consenso entre os próprios cidadãos japoneses de que é necessário preservar a tradição do seu modo de vida: “E, mesmo hoje em dia, na era do computador, em vez de redução, observa-se um fenômeno de aumento do número de pessoas que gostam e se interessam pelo *shodô*.” (YANAI, Reiko. *Shodô, o caminho da caligrafia*. 2008 p.16). O *shodô*, *sho* (caligrafia) e *dô* (caminho), é representado como uma forma de arte, o que não poderia ser diferente numa cultura em que se prima pela beleza e pela perfeição, diz Yanai (2008). Sobre esse assunto nos revela Cristiane A. Sato:

Após a Segunda Guerra e o fim das alianças entre Japão, Alemanha e Itália, o Japão abriu suas fronteiras para a popularização de sua cultura. “A imagem tradicional do Japão, ligada à ética do *bushido*, dos samurais e das catanas, quimonos de seda, gueixas, bonsais, templos e cerejeiras em flor, aos poucos foi dando lugar a uma imagem mais moderna, porém não menos curiosa, de um país voltado à reconstrução do pós-guerra,

cada vez mais ocidentalizado em sua forma, mas revelando aspectos tão antigos quanto os das imagens tradicionais.” (SATO, 2005. p.28)

Portanto, torna-se impossível pensar o desenvolvimento da narrativa *Death Note*, sem antes entender alguns aspectos da filosofia oriental, mais especificamente japonesa, e de que forma a religião, a tradição e a cultura ocidental atuam sobre a obra. Para tanto, no próximo capítulo, serão abordadas questões relativas ao trajeto realizado por Raito ao tornar-se Kira, e como este tenta se construir à imagem do “Deus do novo mundo”, muito próximo da imagem do Deus bíblico, enquanto conversa com um deus da morte (*shinigami*), num país em que as religiões predominantes são o xintoísmo e o budismo. Imagens serão utilizadas nessa análise.

2 OS IMPASSES DO PECADO DA ESCRITA

A proposta deste capítulo é explorar a forma de como Raito se constitui como Kira. Num primeiro momento, Raito vê a si mesmo como um humano Deus, sem perceber que a polícia e parte da sociedade o veem como um tirano, desumano. A construção da sua imagem como Deus-origem é passível de verificação, a partir da simbologia presente nas imagens, estrategicamente espalhadas pelo animê. No subcapítulo seguinte, será abordada a supressão de Raito e a ascensão de Kira como voz predominante, no entanto uma voz etérea, sem origem. Na sequência, é pensada a forma de vigiar e de punir, adotada por Raito/Kira na construção da sua obra: o mundo perfeito criado sob a ótica do Deus do novo mundo. Nesse momento, é explicitada a relação entre o castigo e a ideia de Deus-origem.

Para explanação acerca desses assuntos foram elencados os autores: Debray, Barthes, Cassirer, Souza, Blanchot, Agamben e Chevalier.

2.1 Raito e Kira, do humano Deus ao Des- humano

Apesar do Japão ser o palco no qual se desenrola toda a história do animê *Death Note*, características religiosas da cultura ocidental podem ser observadas na animação. As próprias circunstâncias de criação do personagem Raito/Kira se confundem com a concepção do Deus bíblico, ou ainda, o ser origem. Partindo do ponto de vista de que Raito tenta se configurar como um Deus, aos moldes da bíblia, pensaremos, a princípio, a figura de Raito como alguém tomado pela ilusão de ser a origem de seu próprio dizer, pois num universo em que a religiosidade preconiza uma ausência de Deus, Raito/Kira tenta se constituir como O Deus, presente e atuante.

Para tanto, *frames* (imagens/quadros) do anime serão analisados com o intuito de comprovar tais pressupostos por meio da identificação de caracteres bíblicos, imbricando-se numa relação com uma cultura religiosa que preconiza o politeísmo (Xintoísmo). Será operada a leitura de alguns símbolos presentes na obra que marcam essas questões religiosas, como efeitos de sentido trabalhados no texto, e como estratégia na construção dos personagens e da história. Sobre o símbolo, afirma Eco: “A atenção ao modo simbólico nasce por ter-se destacado que alguma coisa no texto existe, faz sentido; no entanto, poderia não estar ali, e nos perguntamos por que está.” (ECO, 2011, p. 148)

Durante toda a narrativa, é possível observar que Raito tenta se consagrar por meio de sua obra, no momento em que aceita ser Kira – nome que a sociedade lhe atribuiu – aquele cujo nome tem origem na palavra “*killer*”, do inglês, equivalente a “assassino, matador” (NOVO MICHAELIS, 1978). Apesar do despreço do personagem pelo nome que lhe foi dado, Raito aceita sua “missão” de justiceiro e passa a trabalhar na construção de um mundo melhor, segundo a sua perspectiva.



Figura 1 - A consagração de Raito. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

No mangá *Death Note*, Raito Yagami é denominado “*Light Yagami*”, o termo do inglês “*light*” significa “Luz, claridade, iluminação” (NOVO MICHAELIS, 1978). Quando Raito assume como identidade predominante o nome Kira, o personagem passa de iluminado a assassino, uma importante transfiguração ocorre nessa troca de nomes, por representarem, também, uma mudança de personalidade. Quando Kira, Raito é o Deus que pune e julga, é também o assassino; quando Raito é o filho perfeito, humano, carinhoso, correto e inteligente. Logo na abertura do primeiro capítulo da animação, é possível reconhecer a imagem de Raito transitando pelo plano do sagrado.

Sua imagem se sobrepõe a de um ser alado, possivelmente um anjo. Suas mãos abertas remetem a alguém que recebe uma consagração ou, ainda, recebe dos céus um poder transformador, o qual, no decorrer do filme, é conhecido por *Death Note*, o caderno da morte. O caderno lhe permite operar como Deus do novo mundo ao lhe conferir poderes. Sente-se um ser sobrenatural, possuidor de asas, podendo atuar sobre o mundo todo estando no Japão, pois o caderno lhe dá o poder de punir e assassinar, sem que seja necessária a sua presença física. A camisa branca, na imagem, e a forma plácida com que Raito observa o

horizonte, juntas, conferem um ar de sacralidade e calma àquele que recebe o duro castigo de vigiar e punir a humanidade, porém como um espírito elevado, superior em sua compreensão (ou acima) do bem e do mal.

Light ou Raito se configura como homem-deus, ou seja, alguém dotado da possibilidade para ser Deus. Ou ainda, alguém com a potencialidade para o eterno, uma centelha divina de Deus, O Criador. No primeiro episódio de *Death Note*, Raito é convocado a traduzir um trecho de um livro, cujo conteúdo fornece pistas para que se compreenda o entendimento de Raito acerca de Deus: “Deve-se seguir os dogmas de Deus. Se o fizer, o mar permanecerá calmo e a tempestade não virá.” (Episódio 1). A partir dessa concepção, Raito tenta se consagrar como “Deus do novo mundo”, um Deus cuja função se resume a ditar regras a partir da sua compreensão do que seria o bem e o certo. No entanto, a sua visão torna-se deturpada, em função de impor suas regras de forma violenta.

Na imagem, logo atrás de Raito, vemos um humano com asas, talvez o próprio anjo Lúcifer no momento de sua queda. Os cabelos do anjo estão voltados para cima, simulando o movimento característico de uma descida rápida. Pode ser essa a representação de Lúcifer, o anjo que queria usurpar o trono de Deus. Raito assemelha-se muito a Lúcifer em suas atitudes, uma vez que ele deseja ser O próprio Deus. Raito, assim como Lúcifer, é dotado de extrema inteligência e beleza. Além da peculiaridade do nome, Lucifer significa portador da luz e *Light* significa iluminado. Depois da queda, Lúcifer passa a ser chamado Satanás, Raito de iluminado é denominado assassino.

Raito passa a assumir a figura de Kira, nome escolhido anonimamente por usuários da internet e popularizado pela mídia. Ele se sente atraído pelo desejo de morte, travestido sob o pretexto de fazer valer a justiça. Essa subversão da noção de pecado, já que matar é considerado um pecado, no do cristianismo, judaísmo, entre outras religiões, pode ser justificada pela máxima de Nicolau Maquiavel de que, “Os fins justificam os meios”, ou seja, Kira comete pecados, para livrar o mundo dos pecadores. A loucura de Kira é oriunda de um laço que liga o *shinigami* Ryuuku ao personagem Raito: o caderno da morte.



Figura 2 - O laço que une o *shinigami* ao Raito. Aos moldes da obra “Deus e Adão, de Michelangelo.” **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

Ernest Cassirer, em seu *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* (1994), afirma que o homem deveria ser denominado como *animal symbolicum*, e não como *animal rationale*, pois a capacidade de leitura dos símbolos é uma característica única do ser humano. O animê *Death Note* possui uma carga simbólica muito forte que vai desde a apresentação de elementos próprios da cultura oriental até o uso de figuras como a maçã, metáfora do conhecimento, do proibido da interdição, elemento fortemente explorado na Bíblia e que surge em momentos estratégicos no animê.

Na imagem acima, o *shinigami* entrega uma maçã a Raito, como se estivesse contaminando-o com o desejo pelo pecado, que é o equivalente ao conhecimento da morte. Sendo o *shinigami* Ryuuku um deus, pressupõe-se que seu conhecimento sobre algum assunto específico seja extraordinário. O assunto em questão é a morte. Raito deseja esse conhecimento para sagrar-se deus e manipular o mundo, a partir de seus interesses pessoais que crê serem coletivos. Em muitos momentos da animação, o *shinigami* é visto recebendo maçãs de Raito, fato que marca, desde os primeiros momentos do animê, o interesse de

Ryuuku em conhecer melhor os humanos. Sobre o símbolo da maçã, afirma Genis Frederico Schmaltz Neto: “Apoderar-se da maçã implica em *saber*, transgredir a Luz e descer na escuridão. A escuridão torna-se um convite ao conhecimento, e na maçã encontramos esse chamado; algumas tradições celtas afirmam a maçã ser fruto que revela.” (SCHMALTZ NETO, 2011, p.6)

No primeiro episódio, Ryuuku revela ser muito mais estimulante dar cabo da vida de humanos estando na Terra do que no mundo *shinigami*. Ao conhecer o desejo de Raito em se tornar “Deus do novo mundo” Ryuuku ri e comenta: “Eu sabia, os humanos são tão... interessantes!” Essa frase dá a entender que Ryuuku possuía uma ideia acerca do que representa “a humanidade”, em função de ser encarregado de lhes cercear a vida, porém demonstra que seu conhecimento é apenas aparente. Há um desejo em Ryuuku em estudar o comportamento humano. Numa leitura da maçã como metáfora do conhecimento é possível compreender uma troca de saberes entre Raito e Ryuuku. A maçã, não raro, é também associada à morte:

A doçura sedutora da maçã foi, porém, a princípio associada com a sedução do pecado, também no sentido da paronímia do latim “malus, malum” (em grego “melon”), com “malum”, o mau, o pecado. Por esse motivo, na arte barroca não é raro que a morte representada como esqueleto tenha nas *mãos* uma maçã: o preço do pecado original é a morte. (BIEDERMANN, 1993,p.230)

O vício da morte é o que faz com que Raito se entregue ao ato da escrita¹.

¹ O uso da terminologia escrita, ao tratar da autoria, ao invés de escritura é oriundo da reflexão realizada neste trabalho, cuja proposta consiste na leitura do personagem Raito Yagami como alguém que acredita estar investido de uma genialidade que lhe proporciona maior mundividência e lhe confere um lugar privilegiado entre os homens. Sobre a concepção de escritura, proveniente de um escritor-artesão, explica Barthes: “Começa então a elaborar-se uma imagética do escritor artesão que se fecha num lugar lendário, como um operário na oficina, e desbasta, talha, pole e engasta sua forma [...] passando neste trabalho horas regulares de solidão e esforço [...]. (BARTHES, 1974, p.152). Apesar do longo caminho a ser trilhado, Raito orgulha-se muito mais de sua genialidade do que do seu esforço. Sua busca não é por um discurso descomprometido e opaco, mas por uma transparência que pudesse colocá-lo num posto de Deus, ou de origem. Raito não morre por sua escritura, mas mata. Seu objeto de atuação sobre o mundo é, portanto, a sua escrita e não a sua escritura. Ao contrário do que afirma Barthes (1974) sobre aquele que produz uma escritura, Raito anseia pela sistematização estrutural de sua obra (burocrática, funcional) ao invés de reconhecer a sua impossibilidade diante do ato de escrever. Esse processo, portanto, será denominado escrita.

A relação entre a escrita (verbo) e Deus é oriunda do evangelho: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus. E o verbo era Deus.” (Jo 1:1) O verbo seria o próprio Deus enquanto potência de agir, portanto Deus seria a origem de tudo e se constitui, também, por meio da palavra, pois “O homem descende do símio, mas Deus descende do signo e os signos têm uma longa história.” (DEBRAY, 2004, p.39) Kira não é uma entidade física, enquanto Raito é. Kira é um signo, um ser virtual que faz uso de outros signos para manter sua identidade de Deus.

A escrita de Raito exerce um poder sobrenatural no que se refere às circunstâncias de vida e de morte. Além disso tem poder sobre aqueles que acreditam na existência de um Deus, cuja função seria a de vigiar e a de punir os humanos transgressores, por conta de seus pecados. Misa Amane é uma das personagens da animação que, durante a trama, acaba se apaixonando por Raito, o qual a manipula como instrumento, para conseguir o *status* de Deus do novo mundo. O amor que Misa sente por Raito começou a partir de uma espécie de amor platônico, pois muito antes de conhecê-lo, Misa nutria fortes sentimentos por seu salvador, Kira, o qual sentenciou o assassino de seus pais à morte.

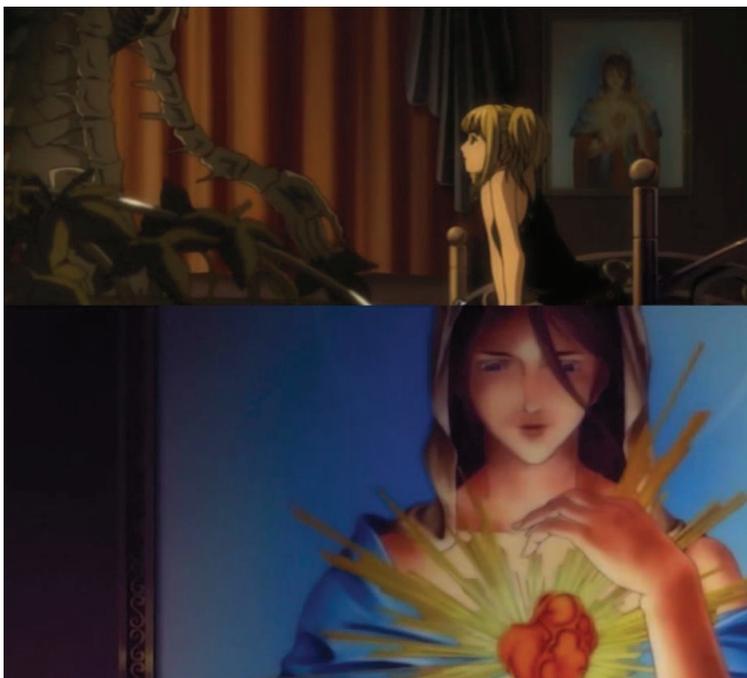


Figura 3 - Quarto de Misa Amane/ Figura de uma santa católica. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

O quarto de Misa Amane é composto por uma mescla de goticismo e cristianismo. Essa associação pode, a princípio, parecer contraditória, no entanto, ambos segmentos sugerem uma forte relação com a morte e com o sofrimento, tendo em vista que, comumente, as imagens religiosas revelam uma mescla imagética de dor e de sofrimento, ponto imprescindível, para que se configurem como mártires.

A adoração de Misa por Raito é muito semelhante à devoção dos cristãos pelo seu Deus. Em momento algum, ela questiona a postura de Raito frente aos atos que pratica, ao contrário, opta por seguir cegamente os desígnios de Kira e chega a colocar sua vida em risco em prol dos planos de seu salvador. Esse amor fez com que Misa descartasse o poder que tinha em mãos, já que ela também possuía um *Death Note*, porém, ao contrário de Raito, revela não sentir o mesmo impulso de morte que ele, fato que não a impede de sentir adoração por Raito/Kira.

É importante ressaltar que, apesar de o Deus cristão se manifestar de três formas diferentes, Pai, Filho e Espírito Santo, trata-se de um único Deus, a origem e o fim de tudo. Diz Debray: “A paixão fascina o Ocidente. A ponto de esquecer (de tanto fixar os olhos no descarnado) que, sendo a trindade divina indivisível, foi o próprio Deus quem souou sangue e morreu no Crucificado” (DEBRAY, 2004, p.320). Apesar de Raito acreditar ter recebido uma missão de purificar o mundo— “Alguém tem que fazer isso! Mesmo que custe a minha mente e minha alma! Este mundo precisa ser limpo!” (Episódio 1) – assim como ocorreu com Cristo, o qual teria sido incumbido da missão de livrar o mundo da punição pelos seus pecados, Raito não quer ser mais um deus, mas O Deus, pois somente sendo soberano poderia dominar o mundo e ganhar a admiração e a gratidão da sociedade.

Kira aproveita-se da adesão de muitos em prol de sua causa e acaba cometendo o erro de pensar ser possível comandar tudo e controlar o acontecimento da vida na Terra. Ele crê nessa idolatria e pensa em um dia poder

consagrar-se por meio de sua obra. Sua ideia é a de que pode se gerar um significado, quando, na verdade, só está apto a jogar com o significante. Sobre esse assunto, alerta Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura. (BARTHES, 1988, p.68)

O Autor-Deus, aquele que, fascinado pela obra, tenta se consagrar a partir dela, metaforizado pela figura de Raito/Kira, esquece-se de que não interessa ao outro as suas paixões, a sua loucura, as suas impressões e os seus sentimentos. Sua escrita deve ser sua única pretensão e a sua obra não deve ser desvendada por meio dele. Sua genialidade não deveria ser interpretada por ele como regra para possuir um *Death Note*, já que não tem controle sobre as vias interpretativas dos seus atos. O homem do cogito é apagado no momento em que ocorre a morte de Raito/Kira:

Sustentar que 'a primeira personagem que intervém na espiritualidade é Deus' é esquecer o sol, os ancestrais, os espíritos e o Grande Pã, ou seja, nove décimos do trajeto. É esquecer o unicórnio de Lascaux ou o feiticeiro meio animal, meio humano da gruta dos três irmãos. É zombar do futuro, da pré-história e das sociedades sem escrita. (DEBRAY, 2004, p.42)

Da mesma forma, sustentar que Kira é a origem do seu próprio dizer, ou ainda, que Raito e sua genialidade são a prova de que se trata de um ser humano além do humano seria por demais leviano. Seria o mesmo que negar a influência do mundo sobre Raito e o ressoar desses efeitos de sentido na construção de Kira; equivaleria a subtrair a existência anterior da ideia de um deus que vigia e pune, ou a existência de um discurso de eugenia, um discurso ditatorial. Kira faz parte de Raito, mas Raito não é sua obra. Mesmo com a sua morte, Kira será lembrado. Sua escrita, destinada a conjurar poderes, mostra-lhe, ao final, uma neutralidade, um impoder diante de sua obra. Sua escrita se desfaz como um fio de malha puxado, à espera de que alguém venha lhe tecer uma nova história.

2.2 A voz etérea

As palavras têm a capacidade de criar jogos de ideias e sentidos, numa cooperação mútua polissêmica. É dessa forma que é criada a identidade de Kira e do investigador “L”, pois ambos atuam na esfera do imaginário como dois discursos etéreos, dissimulados em função dos poderes que conjuram. O mesmo ocorre com a obra literária, que conta com o apelo tão somente da imaginação individual para atualizar o seu acontecimento no momento em que as palavras são ativadas por meio da leitura.

Todos os discursos são atravessados por outros discursos, entretanto nunca se sabe ao certo quais. Há um perigo muito grande em proferir palavras, já que não é possível controlar o seu acontecimento. Tementes desse perigo, Raito e “L” decidem esconder os seus rostos e suas identidades, passando, também, a dissimular a voz. A necessidade dessa dissimulação da imagem e da voz são indispensáveis na narrativa, para que o ser possa ser, ou ainda, para que possam atuar segundo suas vontades, porém, inscritos no discurso com nomes diferentes. O poder que há nos seus dizeres os impede de revelar o seu verdadeiro eu, o que lhes custaria perder o jogo e a vida.

O primeiro embate entre Kira e “L” se dá por meio de mensagens enviadas pelo detetive à emissora de televisão. Há um certo poder em falar sem se revelar, é como se, a partir do momento em que a identidade fosse preservada, os humanos se libertassem da necessidade da aparência. Em um dos episódios de *Death Note*, Raito demonstra acreditar que todos pensam como ele, porém, diz ele, muitos teriam medo de se posicionar diante do risco de represálias:

Por exemplo, na escola nunca se levantou a questão ‘tudo bem matar pessoas más?’ Mas, mesmo que isso fosse discutido, todos diriam: ‘Não, matar é errado!’. E fingiriam ser boas pessoas. Claro, esta é a resposta politicamente correta. As pessoas sempre tentam manter uma fachada em público. (Episódio 2)

Raito acredita que o verdadeiro posicionamento das pessoas, em relação à obra de Kira, revela-se por meio do anonimato da internet. Desde o início, parece

atuar como um messias, ou crer que é um, alguém responsável por ditar à massa as verdades quanto ao modo de proceder em sociedade, porém tomando o devido cuidado de não ser reconhecido. Nesse caso, o anonimato seria uma forma de permitir que um discurso transgressor ressoasse a partir de sua voz sem o risco de mácula à imagem de estudante mais inteligente do Japão:

[...] existem, ao nosso redor, muitos discursos que circulam, sem receber seu sentido ou sua eficácia de um autor ao qual seriam atribuídos: conversas cotidianas, logo apagadas; decretos ou contratos que precisam de signatários mas não de autor, receitas técnicas transmitidas no anonimato. (FOUCAULT, 2010, p.26)

O desejo de Raito era o de introjetar na sociedade um discurso que circulasse como fala cotidiana. Óbvio que a voz daquele que se acreditava profeta, Kira, não seria retirada do seu posto de autoria, mas, nesse caso, faria parte do cotidiano, ao atuar como regra ou lei. Dessa forma, seria possível que as regras estabelecidas por Kira passassem a compor o discurso habitual, assim como alguns preceitos religiosos, que acabam por reproduzir os discursos corriqueiros, sem que se busque ou pronuncie o autor. Esse era o seu desejo.

No caso de Raito e “L”, suas imagens foram preservadas em função das características do uso do *Death Note*. No caso do investigador, também pela perseguição a Kira e o risco de morte. No momento em que a fala dos dois é transmitida na televisão, a impressão que tal fato gera é a de que a origem daquela fala é o próprio sistema fônico, o que pressuporia a existência de um sujeito falante, no entanto, apesar de a voz dissimulada ter o poder de criar o mistério acerca daquele que proferiu a fala, esta não é a mais importante dentro da comunicação, pois não se trata aqui apenas do ato de dissimular a voz, mas do conteúdo que esta voz porta: “Em outros termos, não interessa a voz mesmo enquanto pertença individual, mas aquilo em que ela se torna ao ressoar.” (SOUZA, 2009, p.18)

E o que esses discursos revelam é que de outra maneira tais discursos não poderiam ser proferidos, pois não seriam tomados como verdade, nem mesmo instigariam a sua busca. A voz secreta é o testemunho de que se trata de um discurso proibido, um discurso transgressor que não deve nunca deixar pistas. “Foucault acredita que mesmo antes de falar, o louco é louco. Nos delírios e nas

palavras obscuras emitidas libera-se ‘esta loucura originariamente muda’.” (SOUZA, 2009, p.28). Raito liberta-se de toda a sua loucura ao assumir-se publicamente como Kira, já que sua voz disfarçada não pode ser atribuída a sua identidade de estudante. Essa circunstância permite que assuma a sua loucura pelo ato de escrever, aí reside o perigo das palavras, pois, “A força do demônio reside no fato de que, por sua voz, falam instâncias muito diversas [...]” (BLANCHOT, 2005, p. 44).

Há muitos perigos em proferir discursos. E esses perigos não residem na voz daquele que fala ou no sujeito que agrupa e delimita os discursos, mas no próprio jogo dos significantes que ocorre entre as palavras, o que permite que um discurso seja proferido da mesma forma, com as mesmas palavras, duas vezes, sem que permaneça o mesmo. A novidade não é instaurada por meio da fala, mas pelas condições de apropriação e reprodução de tais discursos. Pensemos, a título de curiosidade, por um instante no nome impronunciável de Deus:

O que aqui é pensado como suprema experiência mística do ser e como nome perfeito de Deus (a <gramática> do verbo ser que está em questão na teologia mística) é a experiência de significado do próprio grammá, da letra como negação e exclusão da voz (nomen innominabile, <que se escreve mas não se lê>). Como nome inominável de Deus, o gramma é a última e negativa dimensão da significação, experiência não mais de linguagem, mas da própria linguagem, ou seja, do seu ter-lugar no suprimir-se da voz. (AGAMBEN, 2006,p. 48-49)

Esse nome, que não pode ser vocalizado, no judaísmo, pode ser escrito, o que não significa que não seja revestido de poder e que sua fama tenha sido passada durante milênios dentro de várias culturas religiosas bíblicas. O fato de um discurso não ser vocalizado, ou ainda, que não tenha um autor, não o impede de atuar livremente sobre os homens, ainda que se trate daquela espécie de homem impedido de se pronunciar, ao qual é permitido apenas ouvir. Raito e o investigador “L” aproveitam-se desse poder que reside no próprio discurso para trazer o máximo de pessoas para o seu lado da arena.

2.3 A prática de vigiar e punir em *Death Note*

No animê *Death Note*, foram localizadas, sob uma perspectiva discursiva, formas de controle social materializadas sob a forma de punição. Há um modo de proceder nessas punições, as quais regulam a formação dos sujeitos na sociedade. O animê japonês possui um enredo carregado de exemplos passíveis de verificação quanto às formas de controle. Portanto, deve-se levar em conta a existência de reguladores do discurso que atuam sobre as condições de vida e de morte, promovendo o engessamento dos sujeitos para a manutenção da ordem.

Essa ordem é, portanto, questionável diante das circunstâncias em que ocorre a ação, o que possibilita uma abertura plural para a discussão por parte das personagens da animação. Raito é um ser solitário, porém encarna um discurso que acredita abarcar a coletividade, um discurso deturpado de justiça. É interessante observar, também, de que forma se desenrolam, na animação, as vias de regra para a punição e a tentativa de formação da sociedade ideal, considerando que há um horizonte de expectativa no personagem *Raito*, que atua num lugar de autoria.

2.3.1 Missão e punição: o poderio da caneta

Foucault, em *Vigiar e Punir*, comenta a transposição do castigo punitivo do corpo, até dado momento apreciado na forma de espetáculo da agonia, para supressão dos direitos como forma de instauração da lei e da ordem. “O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos.” (FOUCAULT, 2009, p.16). As condenações à morte, atualmente, desconstroem a imagem do carrasco, pois é o sistema que passa a atuar como regulador. No caso de Raito/Kira, ele tenta atuar no lugar do Estado, como um Deus acima da lei e da ordem, justamente por acreditar ser a própria lei e saber melhor do que ninguém os caminhos que a humanidade deveria seguir.

Kira espetaculariza as mortes que opera, mas ao eleger a forma de morte como sendo taquicardia, com vistas a sugerir a existência de um Deus vigilante, é desvinculada a imagem física de um carrasco. Há, antes, uma ordem. E é no limiar dessa ordem que *Raito* executa seu movimento de limpeza no mundo. Diz Foucault:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 2010,p.9)

Essa possibilidade de manipulação dos seres, por meio da inscrição de uma ordem social, ocorre em função do poder e da propriedade daquele que instaura a ordem. *Raito* ocupa uma posição sujeito, indeterminada pela situação enigmática das punições, no entanto, fortemente reforçado pelos conhecimentos que mobiliza. Apesar de socialmente anônimo, o poder que lhe é conferido é o mesmo atribuído a um Deus bíblico (onipresente), pois a sua forma de punição, bem como o seu discurso, caminham para o desenvolvimento de um perfil messiânico, pois, logo no primeiro capítulo, ao explicar seus motivos ao *shinigami* Ryuuku, Raito revela acreditar que ele seria o único capaz de zelar pelo bem da humanidade por ser dotado do “dom” da inteligência. Ele seria, acredita, o único apto a gerar a ordem. O não entendimento dessa ordem reflete o imenso poder de coerção que atua sobre todos os sujeitos, transgressores ou não.

Durante todo o progresso da história, Raito trama com o destino, ao operar mortes em seu caderno, por obter o poder do saber, representado pelas circunstâncias em que o caderno da morte deve ser utilizado. O mistério acerca dos usos desse instrumento (caderno) e da identidade do “Deus castrador” torna esse conhecimento ritualizado e o aproxima muito do conceito denominado por Foucault como “sociedade de discurso” “[...] cuja função é conservar ou produzir discursos, mas para fazê-los circular em um espaço fechado, distribuí-los somente segundo regras estritas, sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição.” (FOUCAULT, 2010, p. 39). Raito conspira para que os segredos do *Death Note* não sejam revelados a qualquer um, visto que somente

pessoas escolhidas por ele podem tocar o caderno, saber da sua existência e, até mesmo, entender o seu funcionamento. Na tentativa de manutenção do segredo e de seu posto de deus do novo mundo, Raito assume o nome que lhe é dado pela sociedade: Kira, cuja força identitária acaba suprimindo a anterior.

A atitude de Raito em negar o próprio nome é motivada pelo peso que o poder assume quando atua sob a forma de discurso, pois, ao mesmo tempo em que se apaga aquele que escreve, afirma-se na figura de autor, ou seja, no momento em que o texto é compreendido como agrupamento de vozes, é presumida a existência de um ser escrevente. O saber que este professa passa a representar um poder ao ser denominado autor dos crimes que comete em função de sua obra. Muitas mortes são conjuradas, muitos discursos transgressores são diluídos pela escrita de morte de Raito/Kira; em certa medida, ele é também aquele que escreve, portanto conjura um poder e pode ser denominado autor de seus crimes.

O saber torna-se ritualizado ao evocar uma relação com o místico: para aqueles que desconhecem, ou descreem, a existência do caderno da morte – operado por deuses que regulam o mundo – as mortes são atribuídas à providência Divina. Essa concepção de divindade funda uma espécie de moral nos indivíduos, no entanto, sem a internalização dos conceitos de certo e errado (responsável pela segregação em razoáveis e des-razoáveis), mas como uma coerção panóptica oriunda da sensação de estar sob constante vigília.

O panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder. [...] Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. (FOUCAULT, 2009, p.192)

Na análise da obra em questão é possível perceber que a TV atua como uma forma de panoptismo, ao promover a denúncia dos crimes praticados, já que é por meio dos noticiários que Raito toma conhecimento da fisionomia dos seus condenados, pois, a regra basilar para o funcionamento do caderno é: visualizar o rosto e o nome verdadeiro do possível condenado à morte. A partir daí a caneta

do personagem Raito irradia poderio sobre as circunstâncias de vida e morte que estabelece. Passa a atuar como um *shinigami*, ou deus da morte, o qual trabalha com a escrita como forma de julgamento. Ao escrever em seu caderno, torna-se “autor” dos assassinatos que comete, desencadeando a morte, tanto daqueles, cujos nomes foram escritos por ele, quanto a sua própria, pois renega o nome Raito e todo o peso imagético e ideológico que seu nome carrega, assumindo, dessa forma, o posto de Kira.

A partir de então, Raito se vê forçado a iniciar uma cadeia de mortes infundável, em prol de seu desejo por uma sociedade limpa e livre da criminalidade. Nesse movimento de “purificação”, acaba criando ainda mais corpos dóceis do que o estado, em função da coerção panóptica da qual se utiliza. Diz Foucault que “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (FOUCAULT, 2009, p. 118). No primeiro episódio, Raito, numa conversa com Ryuuku, explica que o fato de já ter dado cabo de boa parte dos criminosos mais perigosos fez com que a criminalidade diminuísse e que logo o seu alvo passaria a ser as pessoas inescrupulosas e as que se aproveitam das outras. E afirma: “Mesmo o mais tolo dos tolos perceberia que alguém está dando cabo dos criminosos.” (Episódio 1).

As mortes públicas são uma forma de coerção praticada por Kira, cuja intenção é a de inibir comportamentos desreguladores. No entanto, a ostentação pública de seu poder passa a gerar controvérsia. Michel Foucault, no capítulo *A ostentação dos suplícios*, da obra *Vigiar e Punir* (2009), explica que a imprescindibilidade da confissão pública dos crimes e a sua divulgação por meio de folhetins fomentaram discussões acerca da validade do discurso diante do suplício. Alguns condenados tornaram-se verdadeiros heróis. Com isso, a tentativa de controle ideológico acabou culminando em possibilidades de interpretação do discurso. Isso se deu em função do apelo discursivo que circulava entre os cidadãos que possuíam, então, a liberdade para atribuir sentido ao arrependimento do condenado, de autorizar a verdade ou a falsidade a essas provas póstumas. (FOUCAULT, 2009).

O mesmo ocorre com Raito que, na figura de Kira, passa a ser visto como criminoso por parte da sociedade e pela outra parte como um deus da justiça. É nesse limiar interpretativo que se evidenciam as lacunas discursivas. A escrita de

Raito manifesta dois aspectos antagônicos e, curiosamente, irônicos: o de extinguir a violência e o de prover a ordem utilizando a própria violência, aquilo que tanto repudia.

Michel Foucault, em *O que é um autor?* (2000), explica que a autoria passou a ser pensada e reconhecida como fator importante a partir do momento em que os discursos passaram a ser considerados como transgressores, logo, condenáveis. Os discursos adquiriram a forma de um produto, “[...] um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do blasfemo.” (FOUCAULT, 2000, p.47). Dessa forma, é possível entender os motivos dessa busca pela autoria dos crimes, travestidos de movimento purificador. Uma vez proferidos, os discursos circulam indefinidamente e aquele que os proferiu perde o controle sobre eles.

Raito pensa estar agindo em prol da sociedade ao atuar como Kira, no entanto a polícia japonesa, bem como boa parte da sociedade pensa de forma contrária ao equiparar Kira a um assassino comum, que atua desregrando e não controlando o caos. Apenas aqueles que buscam entender a ordem vigente são capazes de questioná-la e, quem sabe, transitar de forma mais livre dentro dela. Em função das peculiaridades do caderno e da identidade secreta de Kira, torna-se difícil esse entendimento por parte da sociedade e da própria polícia que tem acesso a informações secretas acerca do caso. É necessário pensar o conceito de liberdade e até onde ela é possível dentro de uma conjuntura social, sendo essa a única possibilidade de minimizar os efeitos dos discursos que nos atravessam, já que não é possível o rompimento total. A polícia é parte da sociedade que condena os atos de Kira, ela representa uma parcela dos que tentam contestar a ordem do Novo Mundo.

3 A DESSACRALIZAÇÃO DA AUTORIA

Neste capítulo, procuramos abordar questões relativas aos processos de escrita e de autoria: o que é a morte? O que é o autor? Como se escreve? Como se morre na literatura? A partir da compreensão da morte, o homem passou a organizar o seu tempo disponível e tornar a sua vida mais funcional. No primeiro subcapítulo, serão tratados assuntos referentes ao homem e as formas encontradas por ele para lidar com o fim da vida. A religião é uma dessas formas e, em função da mescla religiosa apresentada no anime, as religiões predominantes do Japão serão explicitadas como forma de compreensão desse sincretismo, atrelado à construção do personagem Kira, o qual foi inspirado a partir do Deus do velho testamento.

Depois de apresentada a figura de Kira, a partir da concepção de um Deus origem, será feita a leitura do personagem paralelamente à figura do autor. No terceiro subcapítulo, é feita a junção entre a concepção de autor atrelado à morte/apagamento do autor. Raito tenta consagrar a sua obra como Kira, “Deus do novo mundo”, pensa, portanto, ser a origem do seu próprio dizer, porém descobre, ao final do animê, que sua morte é uma exigência da obra. O mesmo ocorre com o autor, quando aproximado da concepção de agrupador dos discursos. Quando os agrupa para a formação da obra, ele retira as palavras do universo possível do discurso. Pensa que essa organização o ajudará, porém, ela cria outros universos do dizível. Essa organização o exclui, pois já não exige mais a sua presença.

Nesse item, propomos a análise do personagem Raito como um “Deus ausente” e ao mesmo tempo Kira, um escrevente presente. Este trabalho desenvolve a hipótese de que Raito, além de um ditador (Kira), pode ser aproximado da concepção de autor literário. Como pilar teórico, serão utilizados os autores: Blanchot, Agamben, Certeau, Ferry, Foucault e Barthes.

3.1 A morte e os deuses

Para muitos, a morte é algo de que não se fala, como se o silêncio acerca desse fato fosse capaz de anular a sua existência. No entanto, é ela quem mobiliza as religiões, as quais, não raro, outorgam a si mesmas o papel de promover a “boa morte”. As dicotomias bíblicas, por exemplo, entre céu *versus* inferno, bem e mal seriam as responsáveis por estabelecer padrões de comportamento que desencadeariam a ida aos céus ou a descida aos infernos. No entanto, as angústias que cercam o momento do cessar da vida extrapolam a questão puramente espiritual. A ausência manifesta a partir do momento em que o corpo é descartado revela-se como uma presença constante de algo que não mais existe, uma lembrança tão somente.

O personagem Raito atua como deus da morte e utiliza desse título para regular o mundo. A presença de Kira no mundo desencadeia um sentimento de pré morte, como se todos devessem cuidar do seu comportamento, para que não fossem punidos por Deus e fossem condenados ao inferno e à morte. A boa morte, ou ainda a morte natural, seria a comprovação de que aqueles que dela desfrutaram foram dignos do mundo de Kira e, portanto, serão dignos de uma morte honrosa.

A morte é marca da ausência de algo que um dia pertenceu a este mundo e que agora é apenas memória, daí a dificuldade em tratar a morte dos que ainda não foram e o deleite secreto que os noticiários apontam àqueles que respiram aliviados: “Não é comigo!”. É justamente por meio da palavra “morte”, a palavra proibida, o tabu, que Kira se estabelece como Deus. O fato de os noticiários informarem constantemente que alguém está dando cabo daqueles que comentem crimes faz com que as pessoas se deleitem ao saberem que algo ocorreu, porém, não com elas. Nesses momentos, ocorre a divisão entre partes da sociedade que vê os atos de Kira como bons e a outra metade que o compreende como um assassino, (killer).

A carga simbólica que acompanha a palavra morte é tão carregada de significação que nenhum ser humano concebe a vida sem pensar o seu fim, sendo a única certeza a acompanhar a humanidade, ela passa, ainda que de forma discreta, a ser o motivo pelo qual se vive. O “saber a morte” a torna parte do futuro angustiante e solitário, já que a morte se tornou profecia desde a tomada de consciência do ser. Sobre isso, comenta Blanchot:

O homem morre talvez só, mas a solidão de sua morte é muito diferente da solidão daquele que vive só. Ela é estranhamente profética. Ela é (num sentido) a solidão de um ser que, longe de ser passado, pertence ao futuro, que deixa de ser para tornar-se unicamente aquele que será, fora dos limites das possibilidades atuais. Morre só porque não morre agora, onde nós estamos, mas no futuro e no ponto extremo do futuro, desligado não só de sua existência presente mas também de sua morte presente: morre só porque morrem todos, e isso gera também uma grande solidão. (BLANCHOT, 2011, p.179)

As intenções de Kira são a de controlar o mundo por meio da morte. Sendo ele um humano a assumir um papel de *shinigami*, Raito compreende muito bem o medo que existe atrelado à morte. Aqueles que não temem a sua morte temem a morte dos seus, pois ela pertence ao futuro e é sempre algo a se pensar por ser desconhecida e solitária. Mesmo amparado, aquele muito próximo de um futuro de morte acaba por enfrentá-la sozinho. Kira aproveita-se desse medo para submeter o mundo às suas vontades.

Somente o homem sabe que tudo morre e somente ele agrega esse evento como parte de seu futuro, portanto é o único a sofrer antecipadamente com ela, já que “O animal, somente vivente, não morre, mas cessa de viver.” (AGAMBEN, 2006,p. 13). Em função de não conceber a existência de um *logos*, os animais não se veem cercados pela morte que há nas palavras, no próprio desejo irrealizável que é a comunicação. Vale ressaltar que a própria escrita de Raito é uma escrita de morte, pois, ao escrever o nome de quem deseja punir, ele exclui todo o resto da humanidade dessa punição. Sua forma de escrita é uma escolha de palavras, na qual ele decide quem vive e quem morre.

Há uma morte em cada momento do dizer, pois são os dizeres que matam, que provocam o apagamento daquele que diz na forma das conversas triviais diluídas, na repetição constante de jargões, no conhecimento popular que

pertence a todos e a ninguém. São as palavras, escritas, que propõem o afastamento do escritor e lhe conferem um lugar somente na capa do livro. “Por que escrever, senão a título de uma palavra impossível? No começo da escrita existe uma perda.” (CERTEAU, 2008, p. 298-9). Se essa perda de fato ocorre, se transita pelo campo da impossibilidade, o que incita alguém à escrita? Seria o desejo de morrer? Esse desejo inscrito na consciência humana, nas religiões e até mesmo nas palavras?

Esse tema é constante em *Death Note*. Portanto, é imprescindível estabelecer o papel da morte no animê. Ela é o carro chefe de toda a narrativa. Essa análise pode ser iniciada a partir do título da obra que, em português, equivale à tradução “caderno da morte”. É por meio do ato de escrever nesse caderno que as mortes são operadas na narrativa. As circunstâncias de morte são estabelecidas pelo caderno e suas regras encontram-se, todas, anotadas em suas páginas. Todos aqueles que entram em contato com o caderno acabam sendo perseguidos por algo que pode ser denominado ranço de morte, materializado sob a forma do vislumbre da figura do *shinigami*, o deus da morte e dono original do caderno.



Figura 4 – Imagem do mundo *shinigami*. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor

É como se isso fosse um prenúncio de que a morte acompanhará o dono do caderno até o fim e o seu destino estará, durante e mesmo depois de sua morte, atrelado a ela. O *shinigami* Ryuuku dá pistas de que aquele que utilizar o caderno, ao final, não irá para o céu nem para o inferno, concepção bíblica do pós morte, mas para o mundo *shinigami*, local cuja imagem remete a um mundo cinza e sem vida. A morte é um elemento presente em muitos momentos da animação e pode ser representada sob a forma do jogo dos deuses, no qual são utilizados ossos de animais durante a entediante brincadeira, a preferida no mundo cinza dos *shinigamis*.

Chevalier (2007) afirma que a palavra cinza está intrinsecamente ligada ao conceito de morte. Segundo ele, a cinza é equivalente ao resultado do que resta após a extinção do fogo da vida. No velho testamento há uma passagem na qual a cinza é comparada ao pó e é citada como um marco da vida após a morte: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” (Gn, 3.19). Já a fênix, pássaro da mitologia grega, por exemplo, passa por um processo de purificação ao retornar das cinzas. Sobre o assunto acrescenta Biedermann:

Em rituais que têm a ver com morte e renascimento, como as festas da maturidade de povos sem escrita, os candidatos muitas vezes são empoados com cinza, para conferir a eles uma aparência ‘espectral’. A cinza marca neste caso um ‘rito de passagem’. Como símbolo da morte, da purificação e dos pensamentos sobre a transitoriedade da vida terrena é conhecida no espaço cultural do Mediterrâneo. (BIEDERMANN, 1993, p.95)

O *shinigami* Ryuuku (ou Ryuk, como é denominado no mangá) é o deus da morte, equivalente à figura da morte ceifadora no ocidente. Os deuses da morte seriam os responsáveis por regular a vida na terra. Em função do sistema religioso do Japão não trabalhar com a ideia maniqueísta de bem e mal – e, conseqüentemente, de deuses belos e antropomórficos, e demônios feios e animalizados – os *shinigamis* são apresentados como figuras assustadoras, muito distintas dos humanos em sua aparência, pois, “No mundo dos mangás e animês o sobrenatural é visto não como algo horrível, aterrorizante ou ridículo mas como

uma coisa que pode ser usada, respeitada e até pode ser engraçada.” (LUYTEN, 2011,p. 180).

Com base nesses ensinamentos, percebemos a ideia de sincretismo religioso, já que, no animê, o *shinigami* menciona a relação entre céu e inferno, inexistente no Budismo e no Xintoísmo. Porém a sua própria imagem destoa dos deuses antropomórficos, sejam os deuses gregos ou o Deus bíblico, “Isso não impede que o mistério da morte seja tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores.” (CHEVALIER, 2007, p. 622)



Figura 5 – Composição de imagens de alguns dos deuses *shinigamis*. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

Os deuses, assim como os demônios, seriam imprescindíveis, para que houvesse o equilíbrio, como no taoísmo que preconiza uma ideia de moderação, ou o caminho do meio. A morte, nesse sentido, pode ser abordada como algo essencial para a manutenção da vida, tanto que seria impossível que o homem tomasse consciência da vida e passasse a organizá-la, sem que tivesse passado pelo conhecimento da morte, pois foi a partir dela que os homens puderam

fragmentar o tempo e instituir um modo de vida mais organizado. Malena Segura Contrera, em seus estudos acerca das origens da imaginação e das imagens, explica, em sua leitura de Morin, 1988, que a primeira tomada de consciência se deu por meio da morte, que faz parte da própria linguagem, ou seja:

A partir do estudo das relações entre o homem e a morte, Morin nos diz que a irrupção da consciência gerará uma dissociação bastante incômoda ao ser humano, já que, até então, o homem não sabia o que era viver em um estado de divisão. Na ruptura da simbiose com o ambiente, situa-se o marco inicial (para o homo-sapiens-demens) da sua condição de ser angustiado, de ser consciente de sua mortalidade. (CONTRERA, 2008, p.35)

Essa angústia que, desde então, passou a acompanhar a vida dos seres humanos foi, também, a responsável pela sua manutenção. Não fosse a consciência de que a vida pode ser interrompida, o homem não sentiria a necessidade de se organizar, o que lhe atrasaria a evolução. Esse “alarme”, denominado medo da morte, que proporciona o discernimento do perigo, foi o que permitiu ao homem imaginar, antes de ver, e se proteger dos perigos, o que só é possível imaginar por meio da linguagem.

Ao mesmo tempo em que a morte é um fator importante para a existência da humanidade, sua representação em muitas sociedades é coroada por tabus, em vista disso, muitas religiões buscaram compreender a vida a partir da aceitação da morte. O Xintoísmo, junto ao Budismo, é a religião mais abrangente do Japão. O Xintoísmo não preconiza uma visão humanista de mundo, mas uma relação em que homem e natureza ocupam lugares idênticos junto à existência. O Xintoísmo, antes do budismo,

Não era apenas a única religião; era o único modo como os antigos japoneses se relacionavam com o mundo, pois acreditavam profundamente que os deuses, os homens e a Natureza são nascidos dos mesmos ancestrais: não havia separação conceitual entre a Natureza e o homem. (KANEIOYA, 2013, p.1)

Ioehiko Kaneoya, em um artigo sobre o Xintoísmo, afirma que a religião xintoísta fez com que se formasse o caráter do povo japonês de amor à sua terra, ao seu povo e à natureza, tudo isso sem imposição e sem promessas de punições pós morte (2013). A morte, vista por um viés xintoísta, é marcada pela

passagem do mundo humano ao mundo dos guardiões, vale dizer que o espírito do falecido torna-se guardião familiar e passa a zelar pela vida de seus entes queridos: “[...] na tradição xintoísta, os mortos são venerados como guardiões da família ou deuses familiares, os rituais que subsequentemente ligam o morto aos vivos são parte integral da sociedade japonesa.” (SELMAN, 2003, p.1). Nos velórios xintoístas, explica Selman, um novo nome é dado, pós-morte, ao morto, para que ele não retorne à terra toda vez em que for mencionado.

Diz Selman (2003) que, no Japão, é muito comum a máxima de que os japoneses nascem como xintoístas, casam-se como cristãos e morrem como budistas. Partindo do princípio de que o Xintoísmo concebe a ideia de que os homens, os deuses e a natureza têm a mesma origem, é compreensível a sugestão de que Raito poderia se transformar em um deus após a sua morte, deixando de atuar como um *shinigami* para ser um. Já em relação ao Budismo, por exemplo, uma religião que não concebe a existência de um Deus, mas de um estado acessível a qualquer ser humano, podemos arriscar que Raito, ao tentar dominar aos outros e não dominar a si mesmo, assume uma interpretação distante da lógica budista em que a fé na transformação de si o aproximaria do divino, pois na verdade, ele transforma a si mesmo anulando-se em prol da transformação determinista da sociedade, eis o que ele procura, sua genialidade, seu poder de estar em um lugar onde nenhuma lei poderia atingi-lo, e portanto, Raito não interioriza nenhuma prática espiritual. Raito apenas pragmatiza uma fé transformadora totalmente contrária à busca do “nirvana”, do fim do sofrimento, colocando-se como herói-salvador (No budismo, temos a busca da ética pelo silenciamento interior, negação do mundo, não-violência (“ahimsã”), já em Raito, a busca (i)moral de materialização do eu exterior no mundo, como herói-salvador, como busca violenta).

No entanto, apesar de muitas religiões prometerem dar alento àqueles que, em algum momento, entram em contato com a morte, essa questão ainda é um ponto de difícil aceitação, diz Luc Ferry. “[...] quando Jesus foi informado do falecimento de Lázaro, demonstrou um sofrimento igual ao dos simples humanos. Assim como Marta e Maria, irmãs de Lázaro, se pôs a chorar.” (FERRY, 2010, p. 10). O Cristo é considerado, na maioria das religiões ocidentais, como a representação máxima da virtude que nenhum homem pode possuir em toda

existência. Ele é o responsável, aliás, por livrar os homens pecadores da ira de Deus, que vigia e pune a humanidade pecadora.

Jesus, o Cristo, poderia ser considerado um semideus, em função da sua característica metade homem metade Deus. Raito, ao tornar-se Kira pode ser comparado a ideia de um semideus, já que se trata de um humano com poderes divinos (poderes de *shinigami*). No entanto a animação faz referências também ao velho testamento, especificamente ao livro do Gênesis que aborda a questão da criação do mundo, por um único Deus, já que é o desejo de Raito tornar-se como esse Deus, porém há momentos em que Raito comenta que “os deuses estão ao seu lado”, isto é, os deuses xintoístas.

Em função do forte apelo à construção de um deus – um tanto próximo da concepção do Deus bíblico – junto da figura de Raito/Kira, análises serão operadas com o intuito de estabelecer uma relação entre o conceito de Deus-origem, na figura de Raito/Kira, e as consequências desse ato, tanto no âmbito das questões jurídicas (crime e punição) exploradas na narrativa como nas consequências da leitura do autor enquanto origem, no âmbito da teoria literária, mais precisamente, a partir das teorias pós-estruturais.

3.2 Sobre morte e autoria em *Death Note*

3.2.1. “Importa quem fala”: a impossibilidade do anonimato

Diante das diferentes perspectivas abordadas para que se configure, de forma não estática, a figura do autor, propomos a leitura do personagem Raito/Kira como alguém que ocupa um lugar de autoria, ou ainda, o autor de seus crimes, ao conjurar mortes por meio da escrita em seu caderno. A tentativa de análise do personagem Raito/Kira como autor se deu a partir das leituras dos conceitos de autoria de Foucault, Blanchot e Barthes, pois, apesar das abordagens distintas, os três entendem o autor como um sujeito em vias de desaparecer, seja enquanto entidade física, seja enquanto origem intelectual.

Apesar desse desaparecimento não integrar o plano de ações de Kira, é isso que acontece com ele no momento em que morre, pois passa de um Deus castrador a um ser humano ditador. Deixa, portanto, de ser a origem do discurso e torna-se um disseminador de poderes, discursos e ideologias. Ninguém, além do investigador “L” consegue ver Kira em Raito, pois aquele representa a vaidade, a “deficiência de caráter”, a loucura, a insanidade, a arbitrariedade da justiça, enquanto este se oculta por intermédio da obra que produz (o caderno). Kira, por sua vez, não se esconde pela obra, ao contrário, se manifesta por meio dela, ele busca sua própria ascensão pela obra. Aqui, queremos evidenciar o paradoxo da autoria, ela é ausência de Raito e aparecimento de Kira.

As correntes teóricas dos anos 60 buscaram um aprofundamento da obra pelo viés do abandono do autor como peça biográfica na construção dos sentidos. A obra, portanto, deixou de estar atrelada a uma representação da origem do dizer e o indivíduo autor passou a ser o responsável por colher, do universo incomensurável dos já ditos, as palavras e organizá-las sob um modo específico de proceder uma função-autoria.

Para Eni Orlandi, a posição-autor se estabelece na dependência da relação com o leitor e o lugar de interpretação que ambos ocupam. Para ela: “O autor se produz pela possibilidade de um gesto de interpretação que lhe corresponde e que vem ‘de fora’”. (ORLANDI, 1996, p. 75). Esse fora é denominado efeito-leitor, local em que se confrontam os dizeres proferidos pelo autor e a relação que o leitor desenvolve com o mundo e que se reflete em seu modo de interpretar. Ou seja, “a autoria constrói e é construída pela interpretação.” (ORLANDI, 1996, p. 75). Segundo essa autora, não seria possível pensar o fechamento da obra, já que o autor sempre oferece ao texto, ainda que de forma inconsciente, pontos de deriva que permitem o equívoco e, conseqüentemente, a interpretação. Esses pontos de deriva são oferecidos à sociedade numa relação que independe da vontade ou da intencionalidade de Raito/Kira, seria como se ao pronunciar-se, por meio das mortes que opera Raito/Kira, entrassem em uma relação de dependência com a sociedade, que o interpreta ao mesmo tempo em que o constrói.

A necessidade da alteridade no processo de interpretação, bem como a incompletude do sujeito e a imprescindibilidade deste “fora” são assuntos

abordados por Eni Orlandi em sua obra *Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico* (1996). Porém, tais temas foram abordados sob a noção de uso corrente da linguagem, ao contrário de Michel Foucault que, por sua vez, desenvolve seu pensamento, acerca da temática do autor, enquanto alguém responsável por conferir aos discursos um caráter único ao tirá-los da ordem do cotidiano.

Michel Foucault, em suas obras *O que é um autor?* (2000) e *A ordem do discurso* (2010), busca desenvolver a ideia da autoria como uma função, ou ainda, um lugar em que se agrupam os discursos. Ele analisa, portanto, a forma como os discursos são agrupados, reproduzidos, e as condições estabelecidas para que esses discursos se proliferem, e não enquanto estrutura. Foucault inicia a obra *O que é um autor?* justificando que sua pretensão não é a de problematizar ou de desenvolver um método interpretativo do autor, ou nome de autor por meio de suas obras, mas pensar as regras que permitem o funcionamento de certas práticas discursivas.

Para ele, “A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências.” (FOUCAULT, 2000, p.33). Este autor sugere que seja pensado o momento em que o estatuto de “autor” foi conferido ao sujeito e de que maneira o próprio texto alude à sua existência, já que se deve considerar que a escrita não se permite aprisionar pela interioridade em função do seu caráter transgressor, pois “o sujeito da escrita está sempre a desaparecer” (FOUCAULT, 2000, p.35).

Porém, ao sugerir que “a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita.” (FOUCAULT, 2000, p.36-7), esse autor, diferentemente de Barthes, não se fixa a decretar a morte do autor, antes, propõe pensar nesse lugar que é a própria ausência de autoria que se constitui nas fissuras que deixa em aberto. Afirma Foucault que o nome do autor é um nome próprio, porém com o diferencial de que não tem como função simplesmente nomear e diferenciar um sujeito de outro, mas ele exerce o papel de delimitação dos discursos e é constituído por um certo modo de proceder dos discursos, o que quer dizer que

esses discursos não são da ordem do discurso cotidiano e sim frutos da função “autor”.

Seguindo essa leitura, observamos que Raito seria um ser biográfico, o mero escrevente, já o Kira seria o equivalente a algo ficcional, sobrenatural, estando na sublimidade da autoria. Os discursos mais fortes são delimitados pelo nome Kira, enquanto que Raito faz parte da ordem do discurso cotidiano. Em Kira, é observável um modo específico de atuar em um poder vertical, por meio dele são retomados discursos de ditadores, como já citados, Mussolini ou Hitler, ao retomar ideais de uma sociedade pura e livre de qualquer coisa que não julgue conveniente. Raito, por outro lado, é forçado a reprimir os seus instintos e pensamentos, estando ele também sob os efeitos de um poder que o debela. Aparentemente, ele concorda com a maioria, por se sentir obrigado a isso.

No segundo episódio da trama, Raito comenta que, no âmbito escolar, nunca foi levantada a questão “Tudo bem matar pessoas más?” e que, provavelmente, muitos responderiam da forma politicamente correta ao afirmarem que matar é errado. Nesse momento, Raito confessa que, por meio de Kira, ele pode constituir-se como alguém além do “politicamente correto”. Seu discurso pode transitar sem que seja atribuído a Raito, já que não é conhecido enquanto entidade física, mas enquanto ser etéreo (Kira).

A questão seria: a quem pertence esse discurso, esse caderno, a Raito ou a Kira? Certamente, aos dois, mas, notemos, há muitos discursos que, indefinidamente, circulam pelo cotidiano sem que seja necessária a atribuição deles a um autor, definido em *A ordem do discurso* como: “o autor, não entendido, é claro, como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência.” (FOUCAULT, 2010, p.26). Obviamente, Kira seria o equivalente a esse agrupamento de discursos, já que o indivíduo social, Raito, é excluído dessa relação até o final da narrativa².

Podemos pensar que o caderno *Death Note* não possui um discurso, pois o que Raito/Kira escreve em seu caderno são apenas nomes, porém se deve

²Porém, a culpa moral dos atos que essa obra acarreta, em nosso objeto de estudo, não poderia ser meramente interna. Afinal, se Foucault aborda a questão da autoria como princípio de agrupamento estilístico ou de coerências de um discurso, o caderno de Raito não apresenta exatamente um discurso. Logo, é um instrumento de atuação no real.

considerar que, metaforicamente, cada nome escrito por Raito é portador de uma estória de vida. Cada vida ceifada é um conto, cujo final aporético é realizado por Kira. O *Death Note* seria o equivalente a um livro de contos, agrupados pela temática da transgressão e da morte. O caderno não possui um discurso por escrito, não funciona como um livro dogmático ou como um apanhado de leis, porém o poder evocado pelo caderno da morte atua sobre a sociedade e a partir dele um discurso ditatorial é reconhecido.

Como podemos notar no episódio 03 do animê, um dos investigadores do caso Kira, contrariado, sente-se obrigado a admitir: “No mundo todo, sobretudo no Japão, o número de crimes violentos decresceu absurdamente.” O que equivale a dizer que um discurso de morte ronda a sociedade e atua como um poder sobre sua forma de agir. A transgressão representada pelos efeitos do caderno sobre o mundo humano fez com que Raito sentisse a necessidade de se ocultar.

Ele compreendia que um indivíduo, ao entrar em contato com o caderno da morte, sofreria um empoderamento, caso decidisse utilizá-lo, ao passo em que sofreria as repreensões impostas por esse mesmo poder. Ao explorar um discurso amplamente conhecido (e perigoso) de vigiar e punir, Raito almeja ser reconhecido como um Deus, anônimo, mas Deus. Seu modo de proceder dá mostras de que há alguém julgando a criminalidade do mundo. É como se Raito, de forma absurdamente deturpada, lançasse a proposta de uma separação entre o joio e o trigo, ou promovesse o juízo final.

No segundo episódio, o *shinigami* Ryuuku inquire Raito acerca das mortes por ataque cardíaco e Raito explica que os assassinatos por taquicardia seriam perfeitos aliados na construção do Deus que vigia e pune aqueles indignos de habitar o planeta, no entanto, em seus julgamentos descobre que a transgressão promovida pela sua escrita de morte lhe confere um lugar no qual também é julgado, ou interpretado.

A função autor, explica Foucault, surgiu de um “regime de propriedade” no momento em que foi compreendida a possibilidade de transgressão dos discursos, bem como o seu valor jurídico; a função “autor” não decorre somente de uma necessidade de fonte, mas de uma “fiabilidade” ao discurso; não se resume simplesmente a atribuição de certos discursos a um indivíduo, mas a existência de um ser transgressivo denominado autor; esse ser racional pode

ocupar diferentes posições-sujeito. Até que Raito seja descoberto e venha a morrer, é Kira quem se constitui como um conseqüente “autor” dos crimes que comete em prol de sua obra (de ser “Deus do novo mundo”). A nomeação que a sociedade propõe, ao chamar o justiceiro/assassino de Kira, é um forte indicador de que há a necessidade de os discursos serem atribuídos a alguém. O nome Kira (*Killer*) é a representação dessa necessidade de propriedade, ou impossibilidade de anonimato.

Por fim, Foucault termina a obra sugerindo uma sociedade em que não fosse necessário o eterno retorno ao autor, ou ainda, um lugar em que a função autor não se fizesse presente enquanto delimitadora do discurso e, remetendo à Beckett, encerra: “Que importa quem fala?”. Para Raito que, inicialmente, pretendia trabalhar no anonimato, a pergunta beckettiana caberia oportunamente, pois, para ele, divulgar uma ideia de Deus e da criação do novo mundo já lhe bastava. No entanto, a sociedade, ao saber que era julgada, decide também julgar e lhe atribui o nome de Kira.

Compreendemos que Kira é um nome que vem do exterior, é uma autoria que surge, assim, desde o fora, desde a caça externa de responsabilização da obra. No caso do *Death Note*, o jogo da procura do autor, sob tal impossibilidade do anonimato, começa no momento em que a sociedade percebe que alguém está fazendo o julgamento e decide que, sim, importa quem fala. Importa quem fala e o que fala, pois Raito é denominado Kira em função dos crimes que comete. É o discurso de Kira, manifesto sob a forma de poder que o condena. Nisso, é interessante examinar os paradoxos que o *Death Note* propõe em termos de autoria.

Raito aceita o seu apagamento sob o nome de Kira por acreditar que a sua obra está acima de qualquer regra e, por ela, valeria pagar o preço do anonimato e não ser reconhecido publicamente como Deus. Porém Kira, ao representar o agrupamento das mortes operadas por Raito, demonstra que, por mais que exista uma estética, ela ultrapassa qualquer ética existente. Por isso, Kira é convocado a aparecer pela obra, pois o jogo do anonimato, nesse caso, retoma questões

jurídicas universais, o que torna a situação insustentável. Se no caso de Raito “não importa quem fala”, no caso de Kira “é imprescindível quem fala!”.³

Por outro lado, é sob uma atmosfera do “quase” adágio “Que importa quem fala” que Leyla Perrone-Moisés trata da imprescindibilidade de que o autor compreenda que o único alvo a ser alcançado é a relação entre ele e a escrita. A escrita só vale por ela mesma e a escrita só se constitui como tal diante da ausência: “Um autor profundamente engajado em sua história pode ser um mero escrevente, se seu engajamento fundamental não se travar com a própria linguagem.” (MOISÉS, 2005, p.33).

Essa ausência se constitui no momento em que o autor permite a relação com a linguagem, a única, aliás, que ele deveria desejar. De certo modo, Raito almeja somente a sua relação com o *Death Note*, por esse motivo, aceita ser denominado Kira (assassino). Apesar da proximidade de Raito com o conceito de autor que se doa à obra, não seria prudente esquecer que se trata, aqui, de um ser que utiliza a escrita como um método funcional para alcançar as suas metas. Ao mesmo tempo em que Raito se doa à obra, permitindo que Kira (sua criação) seja reconhecido como “Deus do novo mundo”, ele deseja se realizar por meio dela, esse é o seu “outro lado”, aquele que não lhe é permitido revelar, mas que ressoa em sua obra, aquele lado que o torna um mero escrevente, segundo a definição de Moisés.

Esteticamente, o ato de escrever não deveria ter um fim, mas servir de “pré-texto” para tratar de si próprio, o que o colocaria no lugar dos temas por vir, nunca acabados.

Assim sendo, a escritura “inaugura uma ambiguidade”, pois mesmo quando ela afirma, não faz mais do que interrogar. Sua “verdade” não é uma adequação a um referente exterior, mas o fruto de sua própria organização, resposta provisória da linguagem a uma pergunta sempre aberta. (MOISÉS, 2005, p.33)

A escrita de Kira destoa do politicamente correto ao ultrapassar as fronteiras do jurídico e do bom senso, seu discurso sai do eixo da convenção

³ E é aqui que apontamos uma determinada ambiguidade foucaultiana, na complexa questão da autoria em *Death Note*. Essa ambiguidade reside no fato de constituir-se ao mesmo tempo beckettiana e não, sendo essa obra dependente do papel que o discurso opera com relação ao fora.

acerca do que é certo ou errado. Apesar das suas regras sobre certo e errado estarem acima das normas vigentes no mundo, por não se adequarem a um referente exterior, a sua postura é totalmente adequada às ideologias anteriores a ele. A ideia maquiavélica de sacrifício de vidas por um bem maior é não só anterior, mas exterior a Kira. Raito é engajado em seu propósito de mudar o mundo, espera que a sua obra lhe forneça o *status* que não pode receber enquanto homem: ele deseja, por meio de sua obra, ser herói. Por isso ocorrem diversas interpretações acerca desse “Deus”, o qual é visto por alguns como mau, por outros como bom e, ainda para outros, ele é tido como um justiceiro, ou como criminoso. No momento em que seu discurso é agrupado e divulgado sob o nome de Kira, está automaticamente suscetível às várias possibilidades interpretativas.



Figura 6 – Raito tomado pela loucura da escrita sem fim. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor

A obra de Raito é inacabada, pois ele, enquanto modelo para os cidadãos do mundo, não se vê refletido no mundo, até certo ponto estando sob os efeitos de poder autoral que o apaga como indivíduo, enquanto Kira atua um poder ao decretar que sua pretensão é vigiar e punir, apenas isso. A obra acaba em Kira, pois ele é um justiceiro empenhado em mudar o mundo.

O inacabamento que deve portar toda obra é necessário para que se produza o que chama Barthes (1992) de textos escrevíveis, cuja função é a de formar não consumidores, mas disseminadores de discursos outros, livres de relações axiológicas entre os primeiros e os últimos. É nessa amplitude de possibilidades discursivas que a diferença se configura. O inacabamento é, ainda, o que permite que existam os “discursos fundadores” de Foucault, os textos escrevíveis para Barthes.

Kira, ao retomar discursos históricos de ditadores e autócratas, reescreve uma nova história, cujos ideais são antigos, porém, a construção, o agrupamento e a disseminação do poder através do discurso se dão de forma única. No segundo episódio, quando Raito descobre que o denominaram Kira, ele afirma que a sociedade já percebeu que há alguém vigiando e punindo. Ele é considerado, por muitos, como um justiceiro, alguém que assumiu a missão de exterminar a criminalidade. A autoridade que pode exercer e a diferença que pode se instaurar, a partir de então, é parte do processo da influência de Kira sobre a sociedade, receptáculo de suas ações. Muitos apoiaram os ideais nazistas no passado e os tomaram como modelo de vida, por exemplo, da mesma forma muitos atuarão como Kira, por acreditarem em seus ideais. O discurso de Kira é conhecido e passível de reprodução. Ainda que a identidade real seja uma incógnita, seu discurso atua sobre a sociedade. O seu discurso de vigiar e punir está localizado acima dele. É nesse ponto que notamos a existência de um poder de discurso que está atuando sobre Raito também. Não é apenas o poder que sua obra lhe dá, o que pontuamos aqui, é também a força que se apodera de Raito para apagá-lo em prol do poder de sua obra.

Todos os crimes de Raito/Kira são contabilizados por sua caneta, sendo esta um infalível instrumento, arma, navalha, pelo qual executa seu plano de punição. Ao mesmo tempo em que se apropria de histórias de vidas, ao escrever nomes no *Death Note*, Raito/Kira lhes corta a vida com a instrumentalidade da escrita. Mas, de algum modo, todo ato de escrita incidiria na imagem da incisão. Diz Blanchot sobre a escrita que:

O instrumento adequado para a escrita é o mesmo da incisão: o estilete. [...] mas este incisivo lembrete evoca uma operação cortante, uma carnificina, talvez: uma espécie de violência; a

palavra carne se encontra na família; assim como a grafia é arranhadura. (BLANCHOT, 2001, p.66)

A escrita literária tem como característica essa violência manifestada como aquilo que participa da natureza de recortes, pois a escrita não trata de expor, mas de obscurecer, não trata de acrescentar, mas de recortar, de talhar. O desmembramento operado pela caneta também separa Kira de Raito, apesar de serem frutos de uma só consciência, já que um anseia pelo reconhecimento, enquanto o outro se esconde por temer que os outros lhe façam pagar o preço de ser julgado. Ele se obscurece, é vítima de um processo que retalha. No entanto, precisa se obscurecer, porque fez muitas vítimas, “cortou” vidas, porque nesse efeito do autor, muito importa quem fala.

Raito não deseja ser localizado na obra, Kira sim. Não ser localizado no texto, afirma Barthes, é característica do autor, o que leva a crer que, nesse momento, já se instaura uma atmosfera do desaparecimento do sujeito amparado pela ideia de origem. Não há espaço para o homem cartesiano na figura do autor, ele já está impossibilitado de ser a origem do seu próprio dizer.

Antes de abordar a concepção blanchotiana de autoria, faz-se necessária a explicação de que, aquele que escreve, não se trata, para Blanchot, de um ser dotado de um intento de ser autor – pois, nesse caso, o autor se manifestaria como algo que vive e assume a sua condição de ser aí –, mas de uma postura não militante de autoria, característica de um sujeito impotente, apagado pela própria obra.

O autor é lido como alguém portador de um desejo de comunicar, porém incapacitado diante do vislumbre da impossibilidade que é a própria comunicação. “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela.” (BLANCHOT, 2011,p.17). Não há obra, não há centro, menos ainda origem. A mensagem de Kira se dirige a todos e a ninguém. Não há lei acima de Kira, mas a partir dele, por isso a controvérsia acerca de suas ações.

Raito, através de Kira, tenta se consagrar como autor-origem, ou ainda, como Deus do novo mundo, porém, ao fim, descobre que o único caminho para a sua consagração é o seu próprio desaparecimento. Kira é descoberto como Raito apenas no momento em que morre. A partir daí, Raito/Kira estará apto a atuar

como *shinigami* e conjurar mortes como um “deus” e não um “Deus”. Como um autor (efeito-autor), e não como um autor-origem.

Em *A ordem do discurso* (2010), Foucault explica que foi na Idade Média que o discurso científico impôs a figura do autor, pois este sugeria um indicador de verdade. No entanto, desde o século XVII, essa função foi aos poucos se atenuando. O nome que antes servia como indicador de verdade passou a representar a denominação de alguma síndrome, ou fórmula. No entanto, no âmbito literário, a função do autor se tornou imprescindível para a atribuição da obra, os discursos que circulavam livremente, na Idade Média, agora exigem a presença do autor:

Mas os discursos “literários” já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor [...] E se, na sequência de um acidente ou da vontade explícita do autor, um texto nos chega no anônimo, imediatamente se inicia o jogo de encontrar o autor. O anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma. (FOUCAULT, 2010, p.49-50)

Kira é caçado pela polícia e muitos anseiam encontrá-lo, por esse motivo, a sociedade denominou a “força assassina” incognoscível que rondava o mundo de Kira. O autor dos crimes precisava de um nome, pois o anonimato incomodava, já que havia um modo de proceder peculiar acontecendo.

Parafraseando Foucault, aos poucos a escrita foi se desprendendo da noção puramente expressiva, passando a importar não mais o conteúdo, unicamente, mas o jogo atrelado ao significante, ou seja, a escrita passou a tratar de si mesma. Ao focar a importância daquilo que se escreve, no jogo das palavras, a imprescindibilidade daquele que se apropria delas (leitor) instaurou o afastamento daquele que escreve:

A escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser assassina do seu autor. (FOUCAULT, 2000, p. 36)

Raito morre em função da sua criação (mundo perfeito), a sua obra o exclui. O próprio peso de ser humano com poderes que só os deuses possuem o

faz correr por sua vida, mas o que procede ao final de tudo é a sua morte, a impossibilidade do anonimato.

3.2.2. “Que importa quem fala”: a solidão da obra

O autor, para Blanchot, parece alguém desesperado por escrever, já que vê o mundo como uma tela em branco sempre à espera do preenchimento. Um vazio que se anuncia diante de algo que se concretiza no impoder que há no próprio ato de escrever. Ela mesma denuncia a ausência do escritor, pois supõe e afasta, instiga e impede o seu acabamento. Diz ainda, que o autor e obra surgem juntos e se relacionam num movimento circular com a morte, ou seja, a obra que exclui o autor depende dele que nasce a partir dela. Essa relação, para Blanchot, está encerrada em contradições. Afirma ele que, segundo André Gide, a razão para escrever seria a de “colocar algo ao abrigo da morte” (BLANCHOT, 2011, p.97), como se essa morte representasse uma falta de glória, pois a obra deveria, como uma espécie de arte humanista, consagrar o indivíduo autor ao invés de excluí-lo dessa relação. E a forma de consagração por parte dos grandes heróis, guerreiros e grandes avatares seria a de se colocar nesse “abrigo da morte”, o qual equivale à memória dos povos, diz Blanchot.

Kira tenta colocar-se nesse “abrigo da morte” para constituir-se enquanto Deus do novo mundo. Ele deseja ser O criador, aquele que instaura a nova ordem e anseia que sua obra lhe dê o *status* de Deus. Kira não acredita, em momento algum, em sua morte. Crê ser sua genialidade o subterfúgio para sua salvação e acredita que, por meio dela, seria possível escapar à morte. Esse escape se daria a partir de seu instrumento de morte: a sua escrita. Com a caneta em punho Kira mata para que não possa ser morto, para ser lembrado e reverenciado, ou ainda, mata como um *shinigami* que precisa se cercar do maior número de mortes que puder para conservar a sua imortalidade. Essa relação tradicional de promover o afastamento entre a obra de arte e a morte é antiga e representa uma maneira de unir-se à história, diz Blanchot (2011). Essa forma de escrita adquire um caráter funcional: “Escrever para não morrer, confiar-se à sobrevivência das

obras, aí está o que ligaria o artista a sua tarefa.” (BLANCHOT, 2011, p.97). Esse é o elo entre Kira ao seu discurso de morte.

Raito/Kira acredita que o seu discurso de morte atua como uma forma de poder, pois a sua escrita é toda organizada e centrada em seu propósito de sagrar-se herói. Os conhecimentos que Raito possui acerca do caderno lhe conferem um poder que se constitui através do saber, porém ao divulgar a sua obra descobre que está entregue aos leitores (sociedade) responsáveis por lhe atribuir sentidos, nesse momento, encontra-se de mãos atadas como Kira, que não pode atuar sobre a recepção de sua obra.

A literatura, no contexto pós-estrutural, conjura o poder da multiplicação sem permitir a pura repetição numa relação com o imaginário. Tudo que vem do autor está fadado à impessoalidade, pois, para que se constitua a sua obra, é preciso que abandone a si para tratar de todos os outros. Isso não significa que não exista sofrimento, porém tal sofrimento se trata apenas de um processo hermético que impede a identificação do autor com a obra. Ela exige dele uma neutralidade. Diz Blanchot que “Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto em suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal.” (BLANCHOT, 2005, p.139). Uma potência que, de certo modo, do lado oposto à teoria foucaultiana, não se realiza enquanto potência de enunciação, mas como um impoder, uma lacuna neutra, sempre pronta a realizar-se no outro.

Esse ponto, da neutralidade, só é reconhecido no momento em que Kira é descoberto e Raito assassinado. Somente nesse momento compreende que precisa morrer para que a sua obra se constitua. Somente no momento da morte a sua obra chega ao fim. Raito debruça-se a escrever com afinco em seu caderno por compreender o seu “inacabamento”, por não se ver em sua obra, por olhar para o mundo e ver cidadãos diferentes dele, Raito busca escrever como supressão sem fim dessa diferença.

Paralelamente, Kira nega qualquer neutralidade, pois deseja seu reconhecimento como herói e quer ser uma presença manifestada pelas regras que impõe ao mundo. A obra que não deveria ter função é utilizada por ele como uma arma, um veículo para matar, um livro possuidor de doutrinas e regras

fundadas em uma lei particular. A frase de Kafka funciona no extremo oposto de Raito/Kira, que diria “Escrever para poder viver – viver para poder escrever”, ao contrário de Kafka. Sua escrita serve de apoio para a manutenção de Kira, e a vida é imprescindível, para que Raito se consagre por meio de Kira como “Deus do novo mundo”.

Com a morte de Raito, o Deus do novo mundo, Kira, transmuta-se em humano perante a sociedade. O ser metafísico que antes era desconhecido, passa, no momento de morte, a ser reconhecido como humano que possui um nome e que tece uma história já conhecida, rememorada como discurso ditatorial. Apesar de descoberto, no episódio 37, Raito não pode ser convocado a depor à sociedade sobre suas intenções acerca de sua obra, pois nesse episódio ele é morto. Seus motivos, bem como a cisão que promove a separação de Raito e Kira, é uma relação levada ao túmulo. Nesse instante não é mais possível desvelar a Raito ou convocá-lo.

Raito é descoberto, luta até o fim, e morre por sua obra, para que não sejam revelados os seus propósitos e a sua relação com Kira. O *shinigami* Ryuuku, ser atemporal, escreve o nome de Raito no *Death Note* e o envia ao mundo *shinigami*. Raito, até o final busca poder manifestar-se enquanto ausência. Ao mesmo tempo, temos o outro lado, no qual Kira atua como presença materializada sob a forma das mortes que opera. Ele é engajado, não almeja morrer, mas consagrar-se pela obra; deseja se constituir como uma presença constante na vida social; espera que a sua personalidade etérea lhe permita introjetar nos humanos o medo de uma entidade superior que vigia e pune. Kira manifesta a falta de humanidade ao desvincular-se das regras sociais para a realização dos seus propósitos, pois sua intenção é a de promover-se como Deus por meio da didática do medo, é de fugir da morte pela obra.

É Roland Barthes o responsável por decretar a morte do autor, ao fazer isso cita Mallarmé como um dos primeiros a profetizar a morte daquele que escreve. Os escritos deste já caminhavam para a concepção do afastamento do autor: “[...] pare ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor;” (BARTHES, 1988,p. 66). A obra de Raito, por esse viés, é muito maior do que ele, pois se consagra junto de sua morte, ela se torna autônoma e Raito, querendo ou não, permanece preso a Kira. Raito morre para a obra, no momento em que

abdica de seu nome e de sua vida para atuar enquanto Kira. Ele morre também, ao final da animação, quando é descoberto como humano utilizador do *Death Note* e não como um “Deus justiceiro”. No entanto, deve ser levado em conta que Kira coloca-se acima de tudo, pois acredita ser a origem, o ponto de partida para a sociedade ideal. Kira mata pela obra.

A nova concepção de escritor, o escritor moderno, propõe um sujeito que não precede a sua escrita, pois ambos nascem juntos, autor e texto, dessa forma o texto se solta das amarras biográficas e puramente extrínsecas. “[...] todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 1988, p. 68), não há outra origem do texto senão a própria língua. Esse escritor já sabe que, com a morte do autor, a sua mão não pode ser entendida como lenta demais para a sua experiência humana, pois já não é mais a forma que importa, nem a origem. Kira nasce junto da obra de Raito que é a de criar um mundo perfeito, sendo o Deus do novo mundo; nasce porque Raito compreende que não pode existir vínculos entre ele e a sua escrita, porém, Kira é um ser tomado pelo desejo de reconhecimento e sua ambição leva Raito à morte.

Para Blanchot, a obra é o espaço no qual a morte se realiza, pois em algum momento o autor acredita que a arte é o caminho que o conduzirá a si mesmo, porém descobre que esse caminho leva a algo ontologicamente diferente do seu eu. A sua essência encontra-se justamente nesse não ser. O não ser é essa morte que dá poder ao homem, pois: “Quando a morte se torna poder começa o homem, e esse começo diz que, para que exista o mundo, para que haja seres, é necessário que o ser falte.” (BLANCHOT, 2011,p.276). Uma pluralidade se estabelece nessa falta, e é aí que reside o poder de Raito, sua obra é inacabada e lança um convite ao leitor (sociedade) a compreendê-la. Este convite é nada amistoso, tendo em vista que Raito não encontra alternativas para o seu impoder, tanto que se encontra de mãos atadas ao lhe denominarem *Killer*.

Já com Kira, identificamos um inegável desejo de impedir essa pluralidade. Kira conspira contra a diferença. Ele almeja um mundo regrado, limpo e ordeiro, portanto não abre possibilidades de leitura e interpretação, ao afirmar que aqueles que se opõem a Kira são maus e devem pagar com a vida. Kira tenta mudar o mundo, ao fazê-lo, torna-se uma presença solitária ao assumir a função de único

justiceiro, herói, tendo seu discurso referenciado pelo modelo de governo ditatorial e a partir desse modelo ressoam inúmeros discursos exteriores e anteriores a ele.

Ao persistir diante dos impasses da escrita, o autor comprova a tese de que é o seu desejo construir os espaços do não ser, é por estes que a morte transita. “A morte passeia entre as letras. Escrever, o que se denomina escrever, supõe o acesso ao espírito pela coragem de perder a vida, de morrer para a natureza.” (DERRIDA, 2011, p.100). A natureza da obra é o equivalente à própria morte, ela lhe é natural para o desenvolvimento do ato de escrever. Raito escreve com a morte ao seu lado, pairando sobre ele sob a forma de *shinigami*, arrisca a sua vida para manter sua identidade de Kira e não ser descoberto como Raito. Sua intenção não é a de criar um mundo supostamente melhor, mas constituir-se como o criador solitário, único, de um mundo que julga melhor, pois a sua escrita é uma arma e somente ele, solitariamente, a utiliza como veículo para matar.

Não há possibilidades depois da morte de Raito, de descobrir os propósitos de seus atos. Eles são levados ao túmulo junto da morte de Raito/Kira, já que um necessita do outro para existir, pois um existe enquanto experiência de vida e outro enquanto movimento criativo; um enquanto alguém que doa sua vida de jovem estudante, filho prodígio e de cidadão modelo pela utopia da obra e outro que tira vidas, para consagrar-se pela obra. Porém, a sua disposição da “sociedade perfeita” ou “Deus do novo mundo” é o que impulsiona a escrita de morte de Raito/Kira e ela lhes pede que Raito e Kira se afastem dela: um deve ocultar o ser biográfico para não ser descoberto, o outro deve existir virtualmente como aquele que escreve nomes, que conjura palavras e opera mortes. Blanchot, durante sua explicação de que a obra é, e o é de forma independente, afirma:

O livro é sem autor porque se escreve a partir do desaparecimento falante do autor. Ele precisa do escritor, na medida em que este é ausência e lugar da ausência. O livro é livro quando não remete a alguém que o tenha feito, tão puro de seu nome e livre de sua existência quanto do sentido próprio daquele que o lê. (BLANCHOT, 2005, p.335)

A obra convida o autor a nela desaparecer, o mesmo ocorre com o leitor. A obra é. Mallarmé, um dos primeiros autores, segundo Blanchot, Foucault, Derrida e Barthes, a reconhecer a relação de morte entre autor e obra comunga da ideia

de o lugar de autoria não se formalizar dentro do universo de possibilidades que é a obra:

Seria necessário um estudo minucioso para precisar todos os níveis em que Mallarmé dispõe sua afirmação. Às vezes, ele quer dizer somente que o livro deve permanecer anônimo: o autor se limitará a não assiná-lo ("*admitido o volume não comportar nenhum signatário*"). (BLANCHOT, 2005, p.331)

Raito, por meio de Kira, acredita ser o Deus, ele não vê que seu discurso, sua utopia solitária, bem como a sua obra, a sua ação sobre o coletivo, pairam sobre si e nada mais são do que uma reprodução de um desejo de controle que há muito já existe no mundo. Ao sentir a necessidade de acatar-se sob a identidade de Kira, Raito percebe os perigos que há em escrever e em querer afirmar-se. Indaguemos: por que Raito se esconde e se isola, cada vez mais? Sua identidade verdadeira é afastada para que Kira seja o alvo, uma vez que este é como uma modalidade de heterônimo ou pseudônimo a partir do qual Raito se sente autorizado a romper com as leis. A genialidade de Raito não é nada, ela pertence à obra que, posteriormente, o exclui de vez no seu momento de morte. O autor, para Blanchot, seria alguém que nunca se reconhece na obra, fadado a olhar para ela e almejando sempre o acabamento de um volume, de texto em texto, possui uma obra inacabada, ou ainda, o livro sempre por vir.⁴

De um lado, vimos Kira, a faceta de uma autoria presente, compromissada em modificar o mundo tendo como referência a si mesmo, de outro um autor desapegado, negligente com sua própria vida social. Raito maneja sua vida e seus relacionamentos interpessoais em função da obra, sua vida e seus atos são todos direcionado à sua obra, ele representa o anônimo, o escritor ausente, a solidão da obra, para ele, o anonimato é o seu lugar de autoria. Sobre esse lugar de autoria diz Blanchot que aquele que busca exprimir sua interioridade a partir da obra, descobre sua impossibilidade, pois nada encontra:

⁴ Essa é sua solidão, e o mesmo faz Raito cada vez que risca um nome próprio no caderno. Ele instaura a morte de outros, mas também instaura a sua solidão (e a sua morte) à medida que, através da obra, quer justamente fugir do seu isolamento existencial.

Aquele que vive na dependência da obra, seja para escrevê-la, seja para lê-la, pertence à solidão do que só a palavra ser exprime: palavra que a linguagem abriga dissimulando-a ou faz aparecer quando se oculta no vazio silencioso da obra. (BLANCHOT, 2011, p.12)

Para Blanchot esse risco da solidão de que é tomado o autor o faz penetrar na esfera daquilo que está à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade. Essa solidão o torna imagem e não a coisa em si, suas palavras adentram o reino da aparência e não como poder de verdade. Raito aceita essa solidão e se coloca à sombra, que o torna um ser aparente (Kira) e destituído de um poder de verdade. Raito é a própria aparência enquanto Kira é a pura dissimulação e, mesmo unificando-os Raito/Kira, já não é mais ele mesmo, a obra que advém dele também o modifica, pois ao atuar como *shinigami* Raito passa a pertencer a um não-lugar e a tornar-se alguém e “Alguém é o que está ainda presente quando não há ninguém. [...] Alguém é o Ele sem fisionomia.” (BLANCHOT, 2011, p.23), e esse alguém é manter-se no anonimato, no impessoal, no não ser, porém, sempre presente, diria Blanchot.

4 SOLIDÃO AFÁSICA

Neste capítulo, será abordada a questão da solidão que acompanha o movimento de escrever. No primeiro momento, é dada voz a Raito e ao seu desejo de comunicar materializado através da sua obra de “Deus do novo mundo”. Raito/Kira, portanto, sente-se tomado por um desejo de comunicar, de se consagrar e atuar sobre a humanidade a partir de sua obra. A humanidade, ou a sociedade, nesta leitura, é abordada como sendo o leitor da obra de Kira, pois seria arbitrário negar que aquele que escreve o faz para alguém, no entanto, diante do abandono do autor por parte da obra, ou ainda, a falta de controle de Raito/Kira sobre a sua obra denota uma não relação entre aquele que lê e aquele que escreve, sendo este último dotado de uma liberdade criativa que comunga apenas com a obra durante a atribuição de sentidos.

No segundo momento, é tratada a impossibilidade de comunicar que acompanha o desejo que há em querer dizer. Raito, no decorrer do animê, depara-se com a recepção dos seus atos de forma desordenada, descobre que não há possibilidade de controlar as palavras, tendo sido uma vez lançadas. Além de um movimento solitário, a escrita convida a uma perda da voz que se configura junto da morte daquele que escreve, pois essa morte é oriunda de presenças nefastas que habitam aquele que escreve. Em “Evocando demônios”, é realizada a análise do personagem Ryuuku como metáfora da influência. O *shinigami* acompanha Raito durante toda a narrativa, fator que lhe ocasiona a angústia da influência, Raito/Kira e Ryuuku são comparados às metáforas de Harold Bloom: Deus (poeta forte) e Satanás. A questão da influência é abordada como uma espécie de manutenção dos ciclos naturais de morte através da escrita.

4.1 O desejo de comunicar

Diante de teorias amplamente abordadas sob um viés que preconiza – ao passo em que torna imprescindível– o afastamento do autor, pode parecer incoerente a tentativa de aproximar o texto de um sentido primeiro, fundador do próprio ato de escrever que pode, aqui, ser denominado intenção, porém é inegável que o próprio ato da escrita esteja atrelado a um irrefreável desejo de comunicar, ainda que de forma errante.

Não é possível negar a existência da mão que escreve, bem como não é possível dizer que aquele que escreve é somente um “cavalo de exu”, sobre o qual várias entidades vem se posicionar deliberadamente. Pelo contrário, mesmo tomado por vozes, o autor é aquele que se constitui por meio delas e as utiliza como fonte de subsistência ao ato de escrever. Essas vozes ressoam pelo seu eu, constituído por todas as outras vozes de que um humano necessita para ser, mas isso não o torna algo acima, ou ainda, além da obra, mas algo que é e não deixa de se transformar. Kira representa esse agrupamento de vozes em Raito, ser humano construído socialmente e que acredita ser um representante da moral, construída a partir de um discurso anterior a ele, de limpeza social. Seu corpo (tanto do autor quanto de Raito/Kira) não está abandonado às vozes, antes, são elas que falam por meio dele, vozes memoradas e agrupadas por esse ser escrevente. Essas vozes são agrupadas no texto por meio do movimento da fascinação, de que trata Blanchot:

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que a sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 2011,p.16)

A relação de Raito com a sua escrita desenvolve-se sob a égide de um impoder por estar sempre aquém de sua obra. O eterno retorno aos escritos é a manifestação desse poderio que é o próprio impoder diante da escrita que não pode ser dominada e, portanto, não permite que o autor se veja na obra. É certo que o *Death Note* confere poder a Raito de tirar a vida, mas esse poder é oriundo do próprio caderno, ou seja, não emana de Raito e de seu desejo de escrever. O poder que Raito pensa possuir na verdade o coloca em um posto de passividade, pois ele estabelece uma relação de dependência com o caderno e a caneta, porém acredita que essa relação lhe confere um lugar superior, pois está convencido de ser o único capaz de assumir tal intento, acredita-se um herói, afinal ele se sente poderoso como um Deus acima do bem e do mal.

O desejo de modificar a humanidade e instaurar uma nova ordem é um trabalho infinito assumido por Kira no momento em que decide que a humanidade deve atuar de acordo com a sua vontade. Pensa, ludicamente, estar prestes a criar algo com o qual possa se identificar, já que não mais é alguém consciente da diferença, mas um militante, na tentativa de dominar o acontecimento. No momento em que afirma: “Eu sou a justiça!! Eu sou o homem que salvará os oprimidos! Eu serei o Deus de um novo mundo, um mundo ideal! E aqueles que se opõem a Deus... estes sim são malignos!” (*Death Note*, ep 2), Raito/Kira revela um desejo de criar a sociedade perfeita, segundo os seus princípios, ou seja, ele não deseja mobilizar conceitos gerais de sociedade ideal, que atenda às diferenças e propicie o desenvolvimento democrático, antes anseia por uma sociedade espelhada em seus padrões de comportamento e, a partir deles, tenta fazer do mundo o seu espelho.

Raito se sente angustiado pelo seu desejo de fazer valer a sua vontade, e nada além disso, pois este seria o único modo de preservar a sua existência e se constituir como Kira. É possível pensar que Kira, enquanto autor/criador sente necessidade de escrever para se preservar, pois acredita que, ao escrever, estará comunicando a sua mensagem e que no jogo da escrita estará apto a manipular os sentidos de sua criação, Raito não sabe que aquele que escreve nunca está diante da sua obra.

Ao desenvolver o seu movimento de escrita, Raito/Kira propõe esse domínio e crê nele como um ideal, um padrão, ou ainda, uma arma de criação de

egos idênticos ao seu. Sua tentativa é a de estabelecer-se como modelo ao conspirar pela formação do Deus do novo mundo, cuja escrita atua com poder transformador, catártico, fascinante. Não vê que o fascínio da escrita toma somente a ele e pensa ter controle sobre sua obra.

No episódio 1, ao intitular-se como “O Deus do novo mundo!”, Raito acredita que será capaz de, por meio das mortes que conjura, firmar-se como Deus da escrita, alguém capaz de dominar as palavras e a sua recepção, já que sua obra está toda voltada ao pretexto de salvar a humanidade de si mesma. Enquanto isso não ocorre, Kira esquece-se de que a sua escrita é, também, um ato solitário. Ainda que recorra a um ideal de justiça construído pela mídia para criar a sua obra, suas escolhas são individuais. As palavras que constituem a sua obra o traem pela aparência.

A impossibilidade de recriar as intenções de Kira é oriunda da percepção da obra não enquanto um oráculo, responsável por conjurar um futuro por meio das palavras, mas um aporte para o desconhecido que instiga e mostra-se em toda sua pluralidade. Kira tem a sensação de que a construção de sua obra é segura e infalível, como o oráculo de Delfos, responsável por proclamar Sócrates o homem mais sábio dentre todos e revelador do futuro catastrófico de Édipo. Imagina que aqueles que consultarem a sua obra terão uma visão clara do futuro que lhes aguarda, porém, a obra só pode ser considerada um oráculo no que diz respeito às palavras, enigmas que solicitam uma compreensão, fornecendo somente pistas veladas, elas mesmas, as palavras, são imutáveis enquanto significante e só isso interessa. O contato com a obra de Kira revela ao mundo um destino, assim como Delfos a Édipo, porém a atribuição de valor a esse futuro e de que forma ele se desenvolverá pertence ao mistério das próprias palavras.

O desejo de Kira em comunicar, existe, porém nos alerta Blanchot: “A obra é solitária: isso não significa que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão.” (BLANCHOT, 2011, p.12-13). E adentrar o risco dessa solidão, diria Blanchot, é operar uma leitura pessoal, uma aproximação de si próprio com a obra, ao torná-la parte de sua própria intimidade. Todo leitor recorre à sua mundividência, ao espelhar o mundo na literatura. Essa intimidade pertence ao plano das coisas inacessíveis e a quebra desse pacto de

solidão traria danos, como afirma Derrida sobre o ato de escrever: “Seria letra morta fora da diferença e se rompesse a solidão, se rompesse a interrupção, a distância, o respeito, a relação com o outro, isto é, uma certa não-relação.” (DERRIDA, 2011,p.101).

Quando Kira tenta se estabelecer como “Deus do novo mundo”, não se reconhece ainda como tal, não se vê em sua obra e continua o movimento de escrita em seu *Death Note*. Nesse momento, ainda não tem a compreensão de que não pode aprisionar as palavras e, por isso, continua a escrever. Pensa ser essa construção um aprimoramento rumo à sua criação. Porém, a mensagem universal de que há um Deus do novo mundo é uma impossibilidade, mesmo aquele que se aproxima desta mensagem nunca poderá remontá-la em sua totalidade.

Raito, aos moldes do cavaleiro da fé, Abraão, de Kierkegaard (1979), sofre a angústia da solidão. E é somente ao deus ancestral da escrita, Ryuuku, que Raito pode confessar o seu verdadeiro desejo enquanto Kira. O fato de Ryuuku não poder atuar sobre a obra, bem como o fato de Raito se entregar a várias identidades, impede que ele divida o peso de sua escrita com outrem. Para os pais, ele é o filho perfeito, para “L” simula ser mais um investigador, para Misa finge ser namorado, para o resto do mundo Kira. A própria identidade de Kira é multifacetada e ninguém pode definir Raito a partir de Kira. A solidão é parte do jogo do diferente.

A diferença é instaurada por meio de uma rede significativa que promove a singularidade dos dizeres através da relação íntima que cada ser estabelece com o mundo a sua volta. Não somente o discurso atua sobre os homens e a sua percepção de mundo, mas a própria existência, bem como as relações cotidianas modificam os homens e geram a alteridade. Uma ilustração dessa diferença pode ser visualizada por meio da fala de Eco, na qual afirma que: “Poderíamos dizer que entre os interpretantes da palavra [criança] não existem apenas imagens de crianças ou definições do tipo “macho humano não adulto”, mas também, por exemplo, o evento da matança de inocentes.” (ECO, 2008, p. 20). O que equivale a dizer que a palavra criança não se refere tão somente ao seu referencial no mundo, mas há vários outros sentidos que podem ser estabelecidos no próprio

uso da linguagem. Esses outros sentidos corroboram para que um signo possa aproximar-se do outro e facilitar a interpretação.

É nesse sentido que é possível afirmar ser a obra, bem como a escrita, alimentada por uma solidão, pois esta origina-se de uma relação única de um ser com o mundo, já que todo desejo de comunicar vem acompanhado de uma impossibilidade de comunicação.

4.1.1 O Deus Kira e a sociedade – entre aquele que escreve e aquele que lê

A obra é solitária assim como morrer o é, pois o corpo é abandonado pelo leitor durante a leitura, nela dois espíritos se encontram para ressoar vozes (o autor que morre ou se afasta pela/para obra e o leitor que abandona por alguns momentos a sua existência para adentrar a solidão exigida), que não a deles. Vozes essas constituídas por outros textos, numa relação infinita com a linguagem. Sobre essa peculiaridade da leitura:

Na verdade, ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas, esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado: nomeio, re-nomeio: assim passa o texto: é uma nomeação em *devenir*, uma aproximação incansável, um trabalho metonímico. (BARTHES, 1992, p. 44-45)

Nesse processo, os dois espíritos caminham juntos e separados, o sujeito que retorna ao corpo nunca retorna o mesmo, pois é certo que todo o processo de escrita oferece perigos tanto para aquele que escreve como para aquele que lê, pois: “Depois de receber uma sequência de signos, o nosso modo de agir no mundo é permanente ou transitoriamente alterado.” (ECO, 2008, p. 29). Essa alteração não representa, necessariamente, uma mudança favorável, já que não é possível controlar a ação das palavras sobre os homens, ou seja: “[...] a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso.” (DERRIDA, 2005, p.46). A palavra, ou *phármakon*, pode ser concebida como remédio e veneno.

O fato de Kira portar um desejo deturpado, porém, segundo sua concepção, verdadeiramente bom, não impede que seus atos tenham consequências devastadoras sobre quem passa pelo seu caminho, bem como não impede que sua obra se volte contra ele. É nesse pano de fundo que entra o leitor, figura indispensável tanto na obra de Raito/Kira, quanto na literatura. Entenda-se por leitor toda a sociedade que acompanhou as consequências da escrita de Raito.

É inegável, e isso até mesmo a polícia admitira, que a criminalidade diminuiu e que, portanto, Kira foi eficiente na criação de corpos dóceis, porém esse fato não deve ser compreendido como uma tomada de consciência de um Deus benfazejo, pois não há garantias de que não é o medo que atua sobre as pessoas e de que todas internalizaram regras sociais de bom convívio. É mais fácil pensar a influência de um deus castrador atuando sobre os homens e moldando suas atitudes.

A obra de Kira é capaz de conjurar um poder – num sentido foucaultiano de que o próprio saber se constitui como um poder – sobre a sociedade ao modificá-la, porém conjura um impoder, aos moldes de Blanchot, no momento em que não consegue introjetar na sociedade a necessidade de lhe venerar como Deus. Ou seja, Raito obtém um poder materializado sob a forma do funcionamento do caderno, o conhecimento acerca do mundo *shinigami*, a sua inteligência que o impede de ser descoberto logo de início. Porém, mesmo possuindo todos esses poderes, ele se vê impotente diante da sua obra ao descobrir que não é venerado pela maioria, ele não consegue impor a sua vontade.

O autor vê os outros se interessarem por sua obra, mas esse interesse é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo, e esse outro interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente em que ele não reconhece a perfeição inicial. Para ele a obra desapareceu, ela se torna a obra dos outros. (BLANCHOT, 2011, p. 316)

Kira, ao invés de manipular acaba sendo manipulado pela sociedade que tenta ajudar, pensa ser a sua obra ele mesmo, porém não é capaz de aguentar o seu peso identitário de Kira e acaba entregando a sua obra aos outros. Apesar da sua genialidade, não consegue se consagrar como Deus da escrita, mas como

alguém que castra, ou tenta castrar a atuação alheia. A sociedade o observa e o julga, ela decide quem é Kira.

O personagem Raito/Kira é interpretado pela sociedade de diversas formas. As mortes que opera por meio da escrita são lidas sob múltiplas perspectivas. Esse movimento interpretativo é solitário, mas essa solidão, como foi já dito, não sinaliza a falta daquele que lê, apenas demonstra que há razões desconhecidas pelo ato de escrever. Os motivos de Raito desejar a sua escrita (ou a criação da sociedade perfeita) são obscuros aos outros e parcialmente claros a ele, inconsciente do poder que o ato de escrever evoca. Há em Kira uma mensagem e um desejo em comunicar a alguém. Sobre a relação entre o artista e a obra, comenta Blanchot:

O pintor se realiza em sua pintura, como o romancista encarna, em personagens, uma visão na qual se revela. A exigência da obra seria, então, a dessa intimidade a ser expressa: o poeta tem seu canto para fazer ouvir, o escritor, sua mensagem a transmitir. 'Tenho algo a dizer', eis finalmente o grau mais baixo das relações do artista com a exigência da obra, e o mais alto parece ser a tormenta da impetuosidade criadora, cuja razão se desconhece. (BLANCHOT, 2005, p. 42)

Esse grau mais baixo é aquilo que impele Raito ao movimento da escrita. Este é o próprio desejo de comunicar, de revelar o seu "eu" intraduzível, enquanto o grau mais alto, ou, como disse Blanchot, a "tormenta da impetuosidade criadora" é a exigência de que a relação entre o criador e ele mesmo mantenha-se secreta. A única pretensão da obra deve ser a expressão. O preço desta exigência é alto. No primeiro episódio, Raito parece sofrer por ter dado cabo das suas duas primeiras histórias de vida. Pergunta-se se tem o direito de punir os outros, porém chega a conclusão de que, nem que lhe custe a alma, ele é o único apto a fazê-lo.

Todo ato criador sinaliza uma falta, uma perda, um lugar negativo. No caso de Kira, essa falta se dá pelo seu desejo próprio em distorcer e não evidenciar. Ele se entrega à imagem de Deus enquanto abdica sua função de homem, essa escolha faz parte do movimento que há em calar ao mesmo tempo em que tenta dizer. Agambem explica que o indizível é a própria negatividade que há nas palavras, ele utiliza como exemplo a santa lei da deusa Elêusis, a qual proibia o

iniciado de expressar o que via, sentia e escutava através das palavras. Segundo ele essa lei aplica-se à própria linguagem, a qual não permite que a palavra se entregue à opinião, mas que conserve o indizível:

O iniciado aprende aqui a não dizer aquilo que quer-dizer; mas, para isso, não precisa calar, como no poema *Eléusis*, e experimentar a <pobreza das palavras>. Assim como o animal traz consigo a verdade das coisas sensíveis simplesmente devorando-as, reconhecendo-as então como nada, a linguagem conserva o indizível dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade. (AGAMBEN, 2006, p.28).

O calar de Raito é da ordem de tudo o que não lhe é possível dizer e que, portanto, faz silenciar diante da sociedade, ele, apesar de se sentir envolto pela necessidade de escrever, sabe que Kira é um criminoso, conseqüentemente, seus atos são transgressores, o que sinaliza que a sua operação eugenista sempre resultará na multiplicidade de recepções. Ainda que não diga, o calar de Raito, o seu silêncio ou ainda as suas lacunas, evidenciam que se trata desse ser castrador, ou pacificador. Quando Kira escolhe alguém como alvo, todo o resto se opõe ao seu ato. A negatividade das palavras sempre se faz presente tanto na palavra proferida, como na palavra não dita. Todo e qualquer movimento de Kira é construído fora dele, sua escrita é sempre inacabada e necessita da transgressão para continuar a existir.

A transgressão pode vir tão somente do ato interpretativo, fruto da obra de Kira, pois esta não deve trabalhar com juízos de verdade, já que, nesse caso, seria retomada a ideia de origem dos dizeres, mas com dizeres aleatórios e inevitavelmente vazios:

Prática da perda da palavra, a escritura só tem sentido fora de si mesma, num lugar outro, o do leitor, que produz como a sua própria necessidade indo ela mesma para esta presença que não poderia ganhar. Vai em direção a uma palavra que não lhe será jamais dada e que, por isso mesmo, constrói o movimento de ser indefinidamente ligada a uma resposta solta, ab-soluta, a do outro. Dessa perda se forma a escrita. (CERTEAU, 2008, p. 299)

O caso aqui não é o de afirmar que os “leitores” da obra de Kira darão conta de tudo o que ela representa, mas que o próprio ato de escrever pressupõe

um jogo que desafia ambos os lados em descobrir uma verdade que não existe. Nesse jogo, tal qual uma tábua *Oúija* – em que os espíritos de outras terras são convidados à comunicação– corre-se o risco do confronto com uma entidade maléfica, preocupada em sugar as energias numa transação infinita de conceitos distorcidos e palavras soltas, o que não tornaria a comunicação mais fácil, no entanto, não menos interessante. O jogo da leitura é sempre interessante, ainda que não trabalhe com verdades. É esse, na verdade, o trabalho do *shinigami* Ryuuku, cuja função é apenas a de observar Raito/Kira sem profetizar em suas palavras o caminho para a vitória. Ele, profundo conhecedor do caderno, não revela a verdade, seja pela falta de vontade ou por não a conhecer. O mesmo ocorre com a obra:

No entanto, a leitura não consiste em fazer cessar a cadeia dos sistemas, a fundar uma verdade, uma legalidade do texto e, por conseguinte, em provocar as “faltas” do leitor; consiste em imbricar esses sistemas, não de acordo com sua quantidade infinita, mas de acordo com sua pluralidade (que é um ser, não uma redução): passo, atravesso, articulo, provoico, não conto. (BARTHES, 1992, p. 45)

A leitura é uma espécie de pacto secreto do qual leitor, autor e obra comungam sem saber. Em certa medida, a obra é o fruto de uma relação futura e passada entre aquele que escreve e aquele que lê. Raito, ao aceitar o nome que parte da sociedade lhe atribui (Kira), estabelece uma relação no presente. Ao retomar uma ideia já existente de um Deus que cuida, observa e castiga, comunga com um passado, com outras obras. Ao manifestar-se como tal, estabelece uma relação com um futuro, pois a ideia de Deus já existe, assim como a ideia de uma sociedade comandada pela ditadura.

Nessa relação, ele constrói a obra, que atua sobre ele e sobre a sociedade, a qual recupera conceitos, modificando a obra e criando a identidade de Kira. Em certa medida, “O leitor faz a obra; lendo-a ele a cria; é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita; assim, o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele.” (BLANCHOT, 2011, p. 317). Raito acredita que, sendo um ser social, será capaz de reconhecer os anseios dos outros e julgar por eles.

Seguindo essa linha de raciocínio, seria arbitrário não citar a regra mais importante do caderno, responsável pela presunção de que há um desejo de comunicar: “Este caderno não surtirá efeito, a menos que se tenha em mente o rosto daquele cujo nome está sendo escrito. Portanto, outra pessoa com o mesmo nome não será afetada.” (Episódio 1) O fato de se ter em mente o rosto, além do nome da pessoa, ao escrever no *Death Note*, é imprescindível para que o caderno funcione, o que impede que uma morte seja operada ao acaso e seja proveniente de um erro. Podemos pensar, enquanto teoria, a relação entre o rosto e o nome, aproximando essa abordagem de uma noção de “leitor”, que justificaria a importância daquele que lê no âmbito da literatura. Há uma ideia de “para quem se escreve”, ou ainda, um leitor ideal capaz de compreender de forma plena o autor e desvelá-lo a partir da obra. Esse desvelamento é impossível, por isso, continua sua busca por um leitor ideal e, nessa busca, estabelece uma infinidade de pactos de morte.

A partir dessa regra do *Death Note*, é possível imaginar que, ao escrever, o autor, no caso Raito/Kira, tenha em mente um leitor ideal, o qual convida, de forma violenta, a fazer parte de sua obra e morrer para que ela seja construída, pois, “O autor que escreve especialmente para um público, na realidade não escreve: é esse público que escreve, e, por essa razão, esse público não pode mais ser leitor; a leitura o é apenas em aparência, no fundo é nula.” (BLANCHOT, 2011. p. 317).

As mortes, nesse momento, misturam-se numa relação entre o que já morreu, para atuar como influência e o que se entrega à morte para a construção da obra, pois, como profetiza Barthes, “[...] o que está em jogo no trabalho literário (da literatura como trabalho) é fazer do leitor não mais um consumidor, mas um produtor do texto.” (BARTHES, 1992, p. 38). A partir do momento em que o leitor entra em contato com a obra, o autor morre para que a obra possa ser recriada. Não raramente, o leitor recria tantas obras que, ao ser influenciado por essas leituras, descobre nele um desejo de entrar nesse ciclo de mortes e atuar como influência. Esse movimento acontece, diria Barthes, em função do contato com obras disseminadoras:

[...] o texto escrevível não é uma coisa, dificilmente será encontrado em livraria. Além disso, sendo seu modelo produtivo (e não representativo), ele suprime toda crítica, que, produzida, confundir-se-ia com ele: o re-escrever só consistir em disseminar o texto, dispersá-lo no campo da diferença infinita. (BARTHES, 1992. p. 39)

Este é o momento mais profícuo para a pergunta: não seriam, em certa medida, todas as obras escrevíveis, livros da morte, ao conjurarem reflexões inspiradoras de novas obras? Não estaria aí configurado o desejo de comunicar?

No primeiro momento em que Raito toma conhecimento do caderno, sente-se sobrepujado pelo desejo de comunicar, o que faz com que anseie por tornar-se modelo para a posteridade. Esse é o encantamento da literatura: o convite à ilusão das palavras, às máscaras, à morte. Há, portanto, no momento do escrever, a ilusão do domínio das palavras, no entanto essa ilusão acaba tão logo o autor à obra retorna, pois, ao fazê-lo, entende que, apesar do seu desejo de comunicação, há uma terrível e angustiante impossibilidade de comunicar.

4.2 A impossibilidade de comunicação

No tópico anterior foi abordado o “Desejo de comunicar” existente em Raito Yagami, manifesto sob a identidade de Kira e o seu anseio em criar um mundo ideal. Neste, será discutida “a impossibilidade de comunicação”, ou o descontrole de Raito sobre o efeito que sua obra surte na sociedade. A impossibilidade de comunicação é o que reforça o embate de forças entre *Kira* e “*L*”. De um lado, *Raito* se entrega ao enigma, ao assumir o posto de Kira, e reconhece a força que há em dizer sem prestar contas. Conta com o forte apelo ao mistério que ronda sua figura, ainda que esse apelo seja obscuro e descaradamente opressivo. No “Deus do novo mundo”, está incrustado um intenso desejo de fazer valer a sua fala, no entanto, apropria-se de um conceito, um arquétipo de Deus castrador, aquele cuja missão é alertar os homens de sua ignorância, privando-lhes de certos prazeres e lhes cerceando o modo de proceder. A forma de punição de Kira está atrelada à manutenção do seu nome, pois transgredir as regras de Kira

é voltar-se contra ele e, ao fazê-lo, corre-se o risco de sofrer uma punição. Raito equipara-se à ideia do Deus veterotestamentário. Sobre a concepção de Deus bíblico diz Nietzsche:

Seu poder é tão grande que geralmente não se pode causar-lhe prejuízo, salvo no tocante à honra. Todo pecado é uma falta de respeito, crime de lesa-majestade divina – e nada mais! Contrição, desonra, humilhação – essas são as primeiras e últimas condições a que se prende sua graça: ele quer ser restabelecido em sua honra divina! (NIETZSCHE, 2008, p. 155)

A escrita de Kira é uma “escrita de morte”, está contabilizada no traço de seu instrumento e é, portanto, uma escrita secreta. A cada morte se desenrola uma estória, um conto que não mais conta com o relato daquele que vê, mas com a imaginação ineficiente daquele que escreve, pois Raito decide quem vive e quem morre escolhendo suas vítimas a partir do arquivo de criminosos investigados ou condenados, pela polícia. Nesse momento, descarta a possibilidade de erro humano por parte da polícia. Sua única opção é apropriar-se da morte de outros, sem levar em conta a suas histórias pessoais. Trata de algo que não sente, não compreende, portanto, não pode prometer nenhum traço do real.

Ao utilizar arbitrariamente o poder de sua escrita, Raito acredita que há nele liberdade suficiente para definir a sua obra como boa, intitula-se a própria justiça, como pretexto para os seus atos. Em *O livro por vir*, Blanchot comenta sobre a liberdade que as palavras adquirem ao serem utilizadas como arte, essa seria uma necessidade exigida pela própria obra. Diz Blanchot que “A liberdade está ligada ao possível, ela sustenta o extremo do poder humano. Mas trata -se aqui da relação que não é um poder, a da comunicação ou da linguagem, que não se realiza como poder.” (BLANCHOT, 2005, p. 40). Raito acredita que Kira pertence a esse lugar da arte, um lugar em que não há imposição moral, política ou humana da lei. A obra, para Blanchot, pertence a um lugar além/aquém da lei e da moral, o que não ocorre com o artista. A arte está livre de julgamentos, não o artista. A obra de Raito pressupõe uma autoria. Os crimes que pratica estão agrupados sob o nome de Kira em função da necessidade que ronda os discursos em atribuí-los a alguém. Porém, Raito, ao contrário do que pensa, não está acima

das leis e das regras sociais, tendo em vista que a sua obra também se dispõe ao julgamento. As mortes agrupadas pelo nome de Kira são julgadas, assim como o seu algoz.

No caso de Kira, a liberdade para dizer é interrompida no momento em que a palavra é lançada e seu posicionamento é compreendido. Ainda que atue como forma de controle, a palavra não pode ser controlada e só pode sofrer a sua ação aquele que se entregar à obra. É, em certa medida, infrutífero sacrificar-se pela obra, daí a noção de impoder. Ela nunca pode falar do outro, pois quem a lê só pode ver a si mesmo. Raito tenta ser objeto de adoração sob a figura de Kira, mas não percebe que:

[...] ninguém, sem ser ridículo, pode decidir consagrar-se à sua obra, e ainda menos salvaguardar-se por ela. A obra exige muito mais: que não nos preocupemos com ela, que não a busquemos como um objetivo, que tenhamos com ela a relação mais profunda da despreocupação e da negligência. (BLANCHOT, 2005, p.41)

Essa exigência da obra é uma apologia à angústia, pois ela força o escritor a entender que é preciso morrer, obscurecer e encobrir-se a si mesmo, para que a obrigação da escrita seja concretizada. Esse ofuscamento deve vir da solidão que a obra evoca, do caminho solitário rumo à morte e à introspecção. Todo o processo de escrita consiste num movimento solitário e silencioso, daí a noção de impossibilidade do ato de comunicar, considerando que o autor opera em instâncias incognoscíveis. Aquilo que julga um poder – ou ainda o ato de escrever com a intenção de salvaguardar-se – é a própria negação da palavra que não hesita em sobrepujá-lo quando constitui-se como escrita. Sobre essa impossibilidade do autor, diz Blanchot “[...] que através dele fale aquilo que é sem poder, que a partir dali a fala se anuncie ela mesma como ausência de poder, aquela nudez, impotência, mas também impossibilidade, que é o primeiro movimento da comunicação.” (BLANCHOT, 2005, p. 45).

Tanto a tentativa de Raito em produzir a imagem de Kira como “Deus do novo mundo”, quanto a do autor ao tentar salvaguardar-se por meio de sua obra, recaem sobre a impossibilidade de comunicar, pois a própria comunicação é a impossibilidade de falar ao outro que só ouve a si mesmo, ainda que não escute. O discurso de Kira não comunica, pois ainda conserva inocência de que seus

escritos lhe denunciam quando é o próprio ato de escrever que o deserda. Isso ocorre porque “Infelizmente, a escrita é um enigma, mas não fornece oráculos, e ninguém está em condições de lhe fazer perguntas.” (BLANCHOT, 2005, p.40). Raito não é aquilo que escreve, o que escreve é Kira e este pertence à ficção. Sendo assim, encontra-se diante das múltiplas possibilidades de ser. Kira, por mais que Raito anseie por isso, não é uma criação original.

Não se pode fazer perguntas a um cadáver (note-se que se trata de um cadáver, algo morto, inanimado, a semelhança de algo que já existiu e que marca uma ausência), pois aquele que se entregou à morte só o fez pelo bem da obra. Kira, enquanto imagem/entidade etérea representa a obra, ou ainda, o inatingível, o “caroço” derridiano, a confusão das palavras, que inspira o tradutor a nunca delas desistir.

Reconhece-se um caroço, o original enquanto tal, pelo fato de poder ele deixar-se de novo traduzir e retraduzir. Uma tradução, ela, não o pode enquanto tal. Só um caroço, porque ele resiste à tradução que ele imanta, pode oferecer-se a uma nova operação tradutora sem se deixar esgotar. (DERRIDA, 2002, p.52-3)

A resistência à tradução representada pela metáfora do caroço e da casca pode ser lida como a recepção da prática do “Deus do novo mundo”. Só é possível considerar a morte de Raito/Kira, ou, ainda, sua transformação em *shinigami*, se puder ser lançada a palavra à interpretação. Nem todos têm a percepção de Kira como Deus. Muitos o têm como louco, castrador, criminoso, messias. No segundo episódio do animê, um dos policiais encarregados do caso Kira incita a polícia a pensar que uma grande organização estaria envolvida nas mortes por taquicardia: “Se for o caso, não posso deixar de pensar que FBI e CIA estão envolvidos” (Episódio 2). As possibilidades de leitura são infinitas, pois se trata de um discurso amplamente conhecido, porém reformulado pelas características temporais do acontecimento. O fato de ocorrer em outro momento, em circunstâncias diversas, faz com que o discurso conhecido se ressignifique, porém, ainda assim, podemos verificar em Raito/Kira um desejo de limpeza social e um discurso de eugenia.

Mesmo o discurso religioso, que tenta trabalhar como instauração de verdade a toda prova pela insígnia da fé, está ligado ao intangível. A relação que

se estreita com as “verdades” religiosas é passível, também, de um lugar de julgamento, ela não serve para afirmar uma verdade etérea, mas para repetir o sempre dito, as mesmas palavras infinitamente habitadas. “A escritura seria uma pura repetição e, portanto, uma repetição morta que pode sempre nada repetir ou não se repetir *espontaneamente* a si mesma: ou seja, do mesmo modo, só repetir a si mesma, a repetição vazia a abandonada.” (DERRIDA, 2005, p.86). O caderno da morte é esse lugar no qual novos nomes se repetem, histórias de vidas se diluem num ciclo infinito.

O abandono pela repetição, ou ainda o seu vazio, constitui, mais uma vez, a impossibilidade de comunicação. As palavras sempre se encontram vazias e prontas à habitação, elas são constantemente habitadas por diversas vozes responsáveis por providenciar o vazio, elas sempre se constituem no fora, na sua impossibilidade de serem estáticas, constantes, prontas. Por isso, o seu caroço é inatingível e o desejo de comunicar é seguido de uma impossibilidade de comunicação. Afirma, Derrida, que: “É verdade que ir em direção ao outro é também negar-se, e o sentido aliena-se na passagem da escritura. A intenção ultrapassa-se e arranca-se a si para se dizer.” (DERRIDA, 2011, p.105).

O ato de negar-se frente ao outro configura o abandono de Kira quando Raito o lança ao mundo. Quando se entrega, enquanto Kira, à sociedade e tenta se consagrar pelas mortes que opera, o personagem permite sua recriação através do outro, permite que o “Deus do novo mundo” seja lido e compreendido, aleatoriamente, por qualquer ser humano que assim desejar. Ele se torna, em certa medida, uma palavra inabitada, para que todas as vozes tenham a possibilidade de habitá-lo. Ele se entrega à alteridade e se constrói a partir dela.

Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido. É assim que passa no livro. Tudo se passa no livro. Tudo deverá habitar o livro. Os livros também. Por tal razão o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília. (DERRIDA, 201, p.105)

Death Note, livro no qual Raito escreve a tentativa de construção de Kira como “Deus do novo mundo”, carrega uma obra inacabada. Kira deve se cercar de várias mortes, tantas quanto puder para a manutenção da sua obra, nunca o seu acabamento. No primeiro episódio, Raito afirma que escreverá os nomes dos

que merecem ser julgados primeiro, depois serão extinguidos os inescrupulosos e os que se aproveitam de outras pessoas, o que leva a crer que sua obra será infinita para a sua humanidade. A sua concepção sobre aquilo que deve escrever encontra-se em constante modificação.

No episódio 4, Raito desenvolve uma ação dentro do ônibus, na qual ele utiliza um fragmento do *Death Note* para assustar o assaltante do ônibus. Ele faz uso da regra na qual todo aquele que tocar o *Death Note* poderá ver o seu dono original, Ryuuku. Raito faz com que o criminoso entre em contato com o fragmento do caderno e, mesmo tratando-se de uma pequena parte da sua obra, o criminoso sofre a atuação do caderno sobre ele. Mesmo fragmentada a obra de Raito, é capaz de surtir efeito.

Raito também é afetado por sua obra, ele permite ser aquele que se coloca sempre à beira do abismo, ele posiciona-se no limite em função da solidão que a obra exige. Kira sofre da angústia da solidão, por não poder se mostrar, pela exigência em permanecer etéreo e pela impossibilidade de regular a recepção de seus atos, sua tirania o coloca nessa solidão. Ele se posiciona aquém da obra e do acontecimento, pois sua vontade não pode ser amarrada ao significante. Essa sequência de impossibilidades lhe confere a angústia da obra.

Também não há dúvida de que, do mesmo modo que o fim da escritura passa além da escritura, a sua origem ainda não está no livro. O escritor, construtor e sentinela do livro, permanece à entrada da casa. O escritor é um passante e o seu destino tem sempre um significado limiar. (DERRIDA, 2011, p.105 - 106)

O desejo de Raito/Kira é o de, por meio de seus atos/obra, construir o que acredita ser o modelo ideal de sociedade e de humano. E, justamente desse insano empreendimento, advém a sua angústia. Não compreende que atua como um criminoso, perde a noção das normas sociais e de suas próprias normas ao matar aqueles que tentam impedir a sua obra. Suas regras são aleatórias: somente o que é do seu desejo impera, ele pode executar quem lhe contrarie, mas não pode impedir que reverberem as consequências de seus atos. A angústia da escrita reside nessa loucura que há em matar todas as palavras ao elencar uma, porém não é uma palavra que se escolhe, mas uma relação. Ele, o escritor, se vê

sempre angustiado por esse centro que o exclui e que, a princípio, pertence ao reino da sua própria imaginação.

O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. “Ele” não designa o desinteresse objetivo, o despreendimento criador. “Ele” não glorifica a consciência em um outro que não eu, o impulso de uma vida humana que, no espaço imaginário da obra de arte, conservaria a liberdade de dizer “Eu”. “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 2011, p.19)

Ainda que seja sua escolha, o autor sente a angústia que há em estar nulo perante a obra, pois, ao fazê-lo, compreende que não é ninguém, ao mesmo tempo em que pode ser qualquer um. Ele se encontra sempre no limite observando, esperando pelo lançamento das palavras e o que decorrerá delas. Raito/Kira, por ser juiz de tantas outras estórias de vida, também é julgado pela sociedade na qual atua. A única opção que lhe resta é aguardar o julgamento do outro e esperar que a sociedade atue sobre ele, como o *shinigami* Ryuuku, presença constante durante toda a construção de sua obra. Essa espera é pura imaginação fomentada pela solidão que é escrever.

[...] o escritor sente cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo. É que ele experimenta uma repugnância extrema a renunciar a si mesmo em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por trás de tudo o que se escreve, repugnância e apreensão que se revelam na preocupação, característica de tantos autores, de redigir o que eles chamam o seu *Diário*.” (BLANCHOT, 2011, p.20)

O escritor sabe o quanto é tolo tentar consagrar-se por meio da obra, Raito/Kira, até o último episódio da animação, o qual culmina em sua morte, não o sabe e, por isso, ele sofre as angústias de escrever, ao constatar que sua função é a própria escrita, que não há um plano para ele nem um cargo importante, ou ainda, uma condecoração. Ele sonha com o dia em que poderá contar a sua história com o rosto desvelado, ostentando a sua identidade como Deus do novo mundo, mas ele, somente no fim, compreende que não poderá nunca se mostrar

ou receber as honrarias pela sua criação. Será a sua própria criatura que o trairá, ao abandoná-lo levando-o à morte.

Esses são alguns dos perigos das palavras quando escritas, pois “A palavra, sabe-se bem, é o recurso e, mesmo etimologicamente, a origem do diabo.” (BLANCHOT, 2001, p. 65). A prova desses perigos é o próprio *Pharmakón* derridiano: o remédio para o esquecimento que conjura o ato de esquecer. Fie-se nas palavras, elas são o melhor remédio, e nunca mais há de esquecer coisa alguma, diria Thot, o deus da linguagem e da morte. O reverso da medalha é que todo o remédio tem a potência para o veneno. Num momento inicial a escrita de Raito parece o remédio para os seus problemas e para as dificuldades do mundo, porém, é a própria obra que, ao final, torna-se a droga, o veneno que lhe tira a vida.

4.3 Evocando demônios - Sob as asas de um *shinigami*

As mortes na animação são desencadeadas pelo processo de escrita no *Death Note*. Raito, ao apropriar-se do caderno da morte, adquire o direito de enxergar o seu ancestral escrevente: Ryuuku, personagem enigmática, o qual atua na narrativa fílmica como alguém que detém um conhecimento e deveria utilizá-lo em prol do universal, no entanto, num momento de extremo tédio, decide brincar com os humanos e com o tempo, cedendo seus poderes de Deus a um homem, não escolhido, que recebe esse conhecimento e o utiliza em proveito próprio. Ao fazê-lo, Ryuuku rompe com a sua função de regulador, desce do trono celestial de detentor do conhecimento e conspira, silenciosamente, pelo diferente. Raito realiza, então, o sonho humano da providência pessoal.

Faz-se importante a explicação de que Raito não foi um escolhido, já que a abordagem deste trabalho busca problematizar a figura de Raito enquanto um autor, logo, sua genialidade não deve ser lida como um critério para atuar junto do *Death Note*. O próprio *shinigami* Ryuuku debocha de Raito, ao vê-lo se auto intitular um escolhido: “Eu não te escolhi. Eu só larguei o caderno por aí. Acha

que foi escolhido só porque você é geniozinho? Não se gaba, não! Só aconteceu de cair por aqui e você achar. Só isso.” (Episódio 1)



Figura 7 – Raito e o *shinigami* Ryuuku saindo do colégio. O *shinigami* acompanha o dono do caderno até o final da narrativa. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

A relação entre o *shinigami* Ryuuku e Raito aconteceu em função de uma casualidade, manifesta através da posse do caderno da morte. Kira é, portanto, fruto do tédio do *shinigami* que, por fim, decide jogar seu *Death Note* no mundo humano. A partir desse momento, uma relação se estabelece num pacto silencioso entre o deus da morte e o humano que queria ser Deus. A imagem da maçã, figura presente em toda a animação, revela o desejo de transgressão que habita ambos, um abandona o mundo *shinigami* para se livrar do tédio e conhecer

⁵ Figura extraída do animê, japonês, *Death Note*. Nela, podemos observar a imagem do *shinigami* Ryuuku pairando, com as asas abertas, sobre o estudante Raito como uma influência silenciosa. Apesar do constante diálogo entre Raito e Ryuuku, o *shinigami*, logo em sua primeira aparição, explica sua postura e a impossibilidade de atuar sobre as decisões de Raito, sob o risco de perder seus poderes e sua imortalidade. Sua escrita, portanto, é um processo solitário.

um pouco mais a lógica do pensamento humano; o outro, conhecedor das peculiaridades da humanidade e, portanto, descrente dela deseja o conhecimento do *shinigami*, para manipular a humanidade e torná-la refém dos seus caprichos.

Em sua obra, *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, Harold Bloom apropria-se da fascinante metáfora maniqueísta – na qual as figuras de Satanás (poeta) e Deus (influência) podem ser aproximadas, respectivamente, das personagens Raito e Ryuuku – para descrever o processo angustiante da escrita diante da impossibilidade do “jamais dito”: “[...] Satanás é esse poeta moderno, enquanto Deus é o seu ancestral morto, mas ainda embaraçosamente potente e presente, ou melhor, poeta ancestral.” (BLOOM, 2002,p.70). Raito é alguém em vias de desaparecer, porém, antes de morrer, utiliza-se de Ryuuku e de todo o conhecimento do deus da morte, presente em toda a narrativa e responsável por conjurar a morte de Raito ao escrever seu nome no *Death Note*. Sua presença junto de Raito é constante.

Diz Bloom que a alternativa conferida a Satanás (poeta) é a de aceitar um Deus diferente do seu “eu” e que, infalivelmente, as vozes da tradição se farão presentes em sua obra, ainda que essa aproximação se faça no contraponto. “Em cada palavra todas as palavras” (BLANCHOT, 2001, p. 67), a palavra dita e todas as que se deixou para trás. Leyla Perrone Moisés também compactua com essa ideia, ao afirmar que o escritor não precisa prestar contas ao apropriar-se de discursos alheios, pois a angústia de que sofre, aquele que escreve, é oriunda de uma pretensão de originalidade: “O escritor nunca encontra palavras neutras, puras, mas somente ‘palavras ocupadas’, ‘palavras habitadas por outras vozes’.” (MOISÉS, 1978, p.60). A figura do *shinigami* Ryuuku é a representação de um apanhado de vozes, de todos aqueles que morreram antes, e depois dele, para que ele também morresse e pudesse manter a sua identidade.

O próprio Ryuuku, na animação, explica que um *shinigami* tira a vida de outros humanos com o intuito de prolongar a sua existência, pois, ao tirar a vida de alguém, com uma expectativa de vida de sessenta anos, aos quarenta anos, o *shinigami* recebe um acréscimo de vida equivalente a 20 anos. “Sabe por que *shinigamis* escrevem nomes humanos no *Death Note*? [...] é porque *shinigamis* vivem mais ao matar humanos.” (Episódio 3). Essa relação de morte atrelada ao acréscimo de vida pode ser entendida como uma metáfora para o ato de ler e o

seu reflexo na escrita pessoal, bem como na formatação da mundividência de cada um. Quanto mais leituras, uma maior pluralidade de discursos ressoa da caneta daquele que escreve. Quanto mais mortes, mais possibilidades de que Ryuuku fortaleça sua identidade enquanto deus da morte. As mortes que opera atuam sobre ele, e vice-versa.

Ryuuku, numa abordagem teórico literária, poderia ser denominado como a própria angústia da influência, tendo em vista que o seu desejo, sendo ele mesmo já morto e atuando como um deus da morte, é o de expandir o seu tempo de morte ao conjurar outras mortes através do seu caderno. É como se o seu movimento de escrita trabalhasse de forma misteriosa ao estabelecer relações com uma ideia de tempo não linear. Como se, ao provocar mortes, consagrasse-se como influência através delas, sendo portador de um discurso seminal, capaz de transformar a sua própria escrita em textos escrevíveis, numa leitura de Barthes. A definição de textos escrevíveis, citada em 2.2, dada por Barthes seria o equivalente a textos passíveis de serem produzidos por aquele que lê.

Quanto mais mortes o *shinigami* conjura, mais tempo de vida ele tem. O que significa dizer que quanto mais um autor influencia, mais tempo ele tem para que seu nome ressoe em outras obras, como cânone nas instituições acadêmicas. Para que seja ouvido/lido, mas não seja visto; para que seja uma presença, um fantasma que paira, mas não fala através do outro, antes se mescla a ele como algo anterior reavivado pela diferença.

As mortes anteriores a ele, bem como a sua própria, serviriam de inspiração e modelo para ele no passado, enquanto que as mortes que evoca por meio do *Death Note* podem ser consideradas como uma relação profética com um futuro, do qual servirá como modelo de escrita. Essas mortes devem ser lidas como vozes de escritores (*shinigamis*) anteriores a ele, e posteriores, ou a partir dele.

Essas vozes, portanto, operam a angústia da influência e providenciam o retorno do mesmo como diferente. Satanás é considerado por Bloom um poeta forte, em função de trabalhar o desvio revisionário, ao instaurar a diferença da obra no limite da opacidade: “O poeta forte na verdade diz: ‘Parece que parei de cair; *agora estou caído*, conseqüentemente jazo aqui no inferno’, mas pensa enquanto diz isso: ‘Quando caí, *eu me desviei*, conseqüentemente jazo aqui no

inferno melhorado por minha própria criação.’” (BLOOM, 2002, p.94) Raito, assim como Satanás, atua como um *shinigami* ao provocar outras mortes, porém a missão que adota não é de ser um deus da morte, mas “o Deus do novo mundo”, ou seja, dessa forma, opera a diferença.

Por mais que a sua pretensão seja diferente da de Ryuuku, Raito, por meio de Kira, tenta se assegurar de que seu nome seja lembrado e de que, quando sua morte chegar, seja comemorada a sua existência. Nesse sentido, tanto Raito quanto Ryuuku tentam prolongar as suas existências. Raito, difere-se de Ryuuku por não sentir a necessidade de atuar regulando a existência no mundo, mas aproxima-se do *shinigami*, ao tentar tornar-se imortal, como um deus, um ícone histórico, reconhecido e lembrado. Os *shinigamis* precisam matar para somar anos à sua existência. Quanto mais mortes, mais tempo de vida um *shinigami* tem. Essa possibilidade de existência lhe confere um potencial para a imortalidade.

Diante da noção de escrita como transformação, Raito toma consciência de que o contato com o caderno o modifica enquanto ser, o que o angustia, pois entende que já não é mais o mesmo e que a sua necessidade de escrita já está tomada pela impossibilidade de não ser. A vontade de escrever age sobre Raito como o canto das sereias:

Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer. (BLANCHOT, 2005, p. 04)

Ainda que essa modificação não seja consciente, ela ocorre de forma irrefreável. O canto das sereias lança um convite à morte, no entanto, travestido na ilusão da posteridade e de um “eu”, sobre isso diz Blanchot: “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpretação que começa em mim porque termina em ti.” (BLANCHOT, 2011, p.17). Nesse sentido, o contato que Raito estabelece com o caderno e o modifica é o mesmo que ocorre com a sociedade que julga

seus atos, os quais começam nele, mas terminam em seus espectadores que lhe atribuem valores, numa combinação entre o que já conhecem e a novidade que é Kira.

Somente aquele que tiver contato com a obra, ou com o canto das sereias, pode lhe atribuir sentidos e tomar ciência dos perigos que ela conjura. Ao conhecê-los descobre que a solidão do ato de escrever é acompanhada de um cadáver, que lhe fala sem, no entanto, nada dizer. Esta é, exatamente, a postura do *shinigami* Ryuuku, ao decidir que não tomará partido no embate de forças entre a polícia e Kira, ou entre o certo e o errado. Ryuuku é o primeiro dono do *Death Note* que, ao jogar o caderno no mundo, parece preferir assistir a tudo sem se pronunciar e, ao fazer isso, permite a interação.

Todo aquele que tocar o caderno conhecerá Ryuuku e todos aqueles que escreverem no caderno serão *shinigamis*. Logo nos primeiros capítulos, Ryuuku explica a Raito que o humano utilizador do caderno, ao ter seu nome escrito nele, não deve temer a morte, pois não poderá ser vivo e nem morto. Essa é, inclusive, uma das regras do caderno, escritas por Ryuuku: “O humano que fizer uso deste caderno não poderá ir para o céu nem para o inferno.” Será um cadáver, um corpo infinito, capaz de atuar sobre a vida somente quando regula a morte. “A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma. [...] Permanecer não é acessível àquele que morre. O defunto, diz-se, já não é deste mundo, deixou-o para trás, mas atrás está justamente esse cadáver que já não é mais deste mundo, embora esteja aqui [...]” (BLANCHOT, 2011, p.280-281). O mesmo ocorre com a figura de Ryuuku, uma angústia silenciosa que acompanha Raito, uma presença que está aqui, mas não pertence a este mundo.

O humano que utilizar o *Death Note*, ao final de seus dias terrenos, torna-se um *shinigami*, o que também ocorre durante a escrita. Todo autor que sofre qualquer tipo de influência (escritural, estilística, etc.) recebe esse conhecimento de alguém que não existe mais, alguém que já morreu, metafóricamente, para que a obra existisse, portanto está fadado, ao assumir o posto de autor, a tornar-se morto também, a virar um cadáver incapaz de atuar sobre a obra quando outro se aproxima. Somente o seu nome permanecerá para zelar sobre ela, e esse cuidado só serve para dizer que foi um homem, escreveu e agora é morto.

Podemos dizer que há um modo de proceder específico no discurso de Kira, tanto que o investigar “L” descobre que há um segundo Kira, em função de uma diferença comportamental que se estabelece e difere do padrão usual de Kira. Diz “L”: “Não gosto do estilo deste. Difere muito de Kira. Até agora, exceto pelos que o perseguiram, Kira não atacou pessoas inocentes.” (Episódio 11). Para “L”, Kira teria propósitos identificáveis em suas ações que o tornariam único. É identificável, por exemplo, um discurso de higienização do mundo, discurso anterior a Raito, no qual o medo é o carro chefe. Desde a Idade Média, com a inquisição, chegando a Hitler e Mussolini e continuando nas políticas atuais adotadas por alguns países, nas quais ainda ressoam um desejo de purificação social, ao impedirem a entrada, ou preconizarem o ódio à estrangeiros imigrantes, a tentativa de instaurar o medo permanece. A sociedade atual, diz Bauman, exclui tudo aquilo que considera diferente, estranho. Sobre o lugar delegado aos estranhos e a sociedade que os produz Bauman comenta:

Ao mesmo tempo em que traça suas fronteiras e desenha seus mapas cognitivos, estéticos e morais, ela não pode senão gerar pessoas que encobrem limites julgados fundamentais para a sua vida ordeira e significativa, sendo assim acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável. (BAUMAN, 1998, p. 27).

Raito encontra-se tomado por esse mal estar que a diferença inscreve em seu pensamento, ele acredita ser o único capaz de tirar esse desconforto da sociedade e tenta, por meio do medo, injetar na sociedade um discurso preconceituoso, travestido de bem comum. Essa ideia de Raito é, na verdade, fruto de um mundo que necessita da ordem e de uma moral que lhe diga o que é certo e errado sendo que qualquer ato que extrapole esse limite é intolerável. Hitler, por exemplo, construiu o seu ideal de sociedade a partir de conceitos anteriores a ele, sobre esse assunto, Oliveira afirma:

A noção de pureza é uma representação forte no contexto da razão moderna, o que facilitou o embasamento do movimento nazifascista. Com isto, Hitler construiu sua base discriminatória a partir de conceitos elaborados desde o século XIX com o determinismo biológico, na proposta de estabelecer a higiene racial a partir da concepção da eugenia ligada à genética aplicada,

enquanto concepção do Darwinismo social. (OLIVEIRA, 2012, p.4).

É por meio da sua escrita que Kira encontra a forma de purificar e doutrinar os cidadãos do mundo, mesmo sem apresentar uma identidade física. O fato de o autor ser um “cadáver” – não acessível a todos justamente pela circunstância ritualizada do discurso – faz com que a sua presença se faça numa ausência, que é do conhecimento de Raito. No entanto, obcecado pelo poder que a escrita exerce sobre ele, não se importa com seu futuro de morte. Crê que já é um *shinigami* e, sendo deus, pode se cercar das mortes que lhe apetecerem, a matança já lhe agrada. A vida não lhe interessa, deseja agora somente a morte para livrar-se da angústia.



Figura 8 – Os olhos de Raito e do *shinigami* Ryuuku que ficam vermelhos todas as vezes em que se sentem tomados pelo desejo de escrever. **Fonte:** *Death Note* [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.

A ideia de morte, ou ainda, o desejo insano pela escrita é marcado pelos olhos vermelhos de ambas personagens na animação, é como se Raito fosse tomado pela doença da escrita, como se já lhe fosse impossível não se cercar de quantas mortes lhe estivessem ao alcance. Seus olhos ficam, em todos os momentos em que escreve em seu caderno, rubros assim como os do *shinigami* Ryuuku. Diz Chevalier (2007) que o vermelho simboliza o ventre, local onde a morte e a vida se transmutam, lembra sangue, o qual, escondido, significa vida, solto remete à morte, também simboliza a transgressão e os sentimentos passionais.

O aspirante a artista, suicida em formação, ao adquirir a doença da obra, deseja se livrar da angústia que lhe tolhe, ao assumir o posto de autor. “O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão ‘doente’ que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra.” (BLANCHOT, 2011, p.16). A obra é um monstro imantado criado pelo autor que, ao dar-lhe as costas, sente uma angústia pungente, voltando, então, a por a mão nela por não se reconhecer, por não vê-la acabada. Cada vez que a ela retorna, a vê mais obscura. Esse mistério da obra o exclui. Doente, ele retorna a ela humilde, sem ímpetos e acaba mais uma vez sendo sobrepujado pelo hermetismo da sua própria criação.

Isso ocorre com Raito no momento em que percebe não ter controle sobre a interpretação de seus atos. Kira não é visto por todos como um Deus do novo mundo, por isso, ele é controlado pelo desejo de escrever. Ao não se ver em sua obra, retorna a ela, operando mais mortes até consagrar-se como Deus. No entanto, no seu momento de morte, descobre que a sua obra só lhe trouxe frustração, pois a angústia da diferença lhe colocou no mesmo lugar que o seu antecessor da escrita: no posto de um *shinigami*. A partir daí descobre que há muito ainda não revelado em sua obra.

Esse oculto da obra é o que impele o autor à necessidade de preencher com terra a lacuna de morte, o que faz com que descubra a incompletude da sua criação. Ao enterrar a influência, aprende que outro buraco acaba de ser criado: o espaço da sua própria morte, a cova em que outro depositará seu corpo, desfalecido, no final. E o ciclo continua, mas para que permaneça, é necessário

todo um processo de morte. Esse trabalho circular que, ao ser consumado, destrói a obra anterior, culmina na morte do autor influência, desconstruída na escrita do futuro artista, na morte do novo autor, que se torna velho e morre tão logo sua obra é finda, e do leitor⁶ quando adentra a solidão da obra e comunga junto dela. Há nesse momento três formas de morte: a morte do *shinigami* que se torna influência para Raito construir Kira; Kira que dilui a imagem do *shinigami* como deus da morte, para se constituir o Deus origem; e a morte de Kira como Deus origem, que se dilui na leitura da sociedade que lhe atribui o sentido que quiser.

O suicida em formação, após enterrar o cadáver da influência, na sua escrita, sente-se realizado por não ser seu espelho e sim aquilo que quiser. Não há lei acima de Kira, ele se torna a própria lei, pois pensa ser a origem do seu próprio dizer. Apesar de estar enterrado, o autor primeiro, como uma fênix sem o fogo da vida, ressurge e permanece em seu não-lugar que é o mundo *shinigami*, pois não pertence aos vivos, nem aos mortos. Errante, ele paira sobre a obra e convida alguns a passear pelo desconhecido e só aqueles que se entregam à solidão da obra aceitam o convite. A morte sempre ronda, mas ela é uma escolha:

A morte natural é a morte “nas condições mais desprezíveis, uma morte que não é livre, que não vem quando deve, uma morte de covarde. Por amor à vida, deveria desejar-se uma morte muito diferente, uma morte livre e consciente, sem acaso e sem surpresa.” O que Nietzsche diz repercute como um eco de liberdade. (BLANCHOT, 2011, p.101).

A escolha de ser um cadáver e de não atuar sobre a escrita exclui o autor de qualquer presença sua na obra, bem como liberta o futuro artista do peso da imitação. Raito, livre da *mimesis*, pode atuar como deus do novo mundo, pode

⁶ Foucault, em *A ordem do discurso*, trata da questão do comentário, que conjura o acaso do discurso por forçar a dizer aquilo que já havia sido dito, o texto trabalhado sempre deve ser citado (2010. p.25). O leitor que se permitir seduzir pelo encanto da obra corre o risco de assumir o posto de comentarista. O comentário, por se dar de forma circular, acaba limitando as possibilidades discursivas no eterno retorno ao texto. O leitor/comentarista acaba por apagar-se, enquanto discurso, diante do texto comentado. Por vezes, o comentarista assume a função de autor e apaga-se novamente. O risco de morte paira sobre a obra.

escolher a diferença, pois é isso que o valoriza. E o fato de fugir às regras e resgatar formas diferentes de pensar lhe favorece este processo.

Acontece que um poeta influencia o outro, ou mais precisamente, que os poemas de um poeta influenciam os de outro, por uma generosidade do espírito, até mesmo uma generosidade partilhada. Mas nosso idealismo fácil fica deslocado aqui. No que se refere à generosidade, os poetas influenciados são menores, ou mais fracos; quanto mais generosidade, e quanto mais mútua ela é, mais mediocres os poetas envolvidos (BLOOM, 2002. p.80).

Esse índice de influência que, para Harold Bloom, denuncia a grandiosidade do autor, que o tira da esfera da mediocridade, é medido pelo nível de angústia que lhe acomete. Quanto mais angustiado, mais o autor se embrenha pelo desconhecido da escrita. Nessa errância, o autor se permite o desvio e passa a crer na escrita enquanto construção pluralista: “[...] e nenhum poeta desde Adão e Satanás fala uma linguagem livre da lavrada por seus precursores. Chomsky observa que, quando se fala uma língua, sabe-se muita coisa que jamais se aprendeu.” (BLOOM, 2002, p.75). Raito é a manifestação de sua bagagem cultural, é o reflexo de sua mundividência. Ele deseja sagrar-se Deus por acreditar em sua genialidade como característica que o difere não da maioria, mas de todos. Harold Bloom, em sua fala acerca da imagem de Satanás de Milton explica que:

O Diabo, como sabemos, não foi uma invenção judaica, mas remonta no mínimo ao Huwawa dos sumérios, ou ao Humbaba dos assírios. Um caminho bem longo foi percorrido de Huwawa, oponente de Gilgamesh, àquela que é a minha favorita dentre as figuras literárias, o Satã do *Paraíso perdido*, mas não pode haver dúvidas quanto à ancestralidade literária de Satã. Entre Huwawa e Satã vieram feiticeiros tão formidáveis como Tiamat, o dragão babilônico do mar; Faraó na narrativa do Êxodo, Faetonte na Grécia; a estrela da manhã caída, em Isaías, e o Querubim Protetor de Tiro, em Ezequiel; e, talvez mais notável, o Demiurgo nas escrituras gnósticas (BLOOM, 2012, p.111).

Bloom afirma que, na criação do seu Satã, Milton poderia somente ter copiado algumas características já cravadas acerca do antagonista do bem, porém, Milton escolheu lhe conferir algo diferente: a soberba de acreditar que Deus é um invejoso. No episódio 3 da animação, o *shinigami* Ryuuku oferece a

Raito a faculdade de ter os olhos de *shinigami*. Com isso Raito poderia ver o nome e a expectativa de vida que os humanos têm. Apesar de tentado, Raito não aceita. É como se esse fato, embora facilitasse em muito sua vida, estivesse atrelado a uma ideia demasiado indolente, Raito não deseja ver através dos olhos de seu ancestral da escrita, mas criar a partir da sua própria visão. Caso aceitasse estreitar seu pacto aceitando os olhos, estaria ainda mais tomado pela angústia da influência. Sobre essa angústia, Eco comenta seus prazeres e as dores de escrever:

O que posso dizer? Que diante das melodias de Borges, tão imediatamente cantáveis (mesmo quando atonais), memorizáveis, exemplares, sinto-me como se ele tivesse tocado divinamente o piano e eu tivesse soprado uma ocarina. [...] mas espero que venha encontrar sempre, depois da minha morte, alguém mais inábil que eu, de quem eu possa ser reconhecido como precursor (ECO, 2011, p.132).

Esse diferente que impele o escritor à obra é o que Derrida chama de metáfora do caroço, em *Torres de Babel*. Ele utiliza essa metáfora para desvelar aquilo que seduz o tradutor a executar o seu serviço, visto que o processo não se trata unicamente de dizer novamente, mas de se aproximar do intangível, como podemos perceber é o inalcançável é o que o instiga. Na metáfora do caroço e da casca, o caroço é esse inatingível que se encontra envolto em camadas, o caroço é a prova da resistência à tradução, é o que a torna interessante, pois o fato de estar longe da superfície evoca múltiplas possibilidades de interpretá-la. (DERRIDA, 2002). Raito, quando constrói Kira a distância de todas as convenções que regem a sociedade na qual está inserido, faz com que seja considerado o diferente, o que impede a sua leitura total, ao mesmo tempo em que se entrega à multiplicidade. A transgressão gera o fascínio por Kira, ele é uma imagem virtual, assim como o Deus do velho testamento, o qual nunca se entregou ao alcance dos olhos humanos por acreditar que nada deveria se assemelhar a ele, tendo em vista que a sua descrição de si próprio, manifesta na figura de Adão, bastaria. Sobre ele:

Este Deus zeloso ou apaixonado moldou Adão conforme sua própria *zelem* (imagem) e, assim, presume-se que Ele esteja nos alertando contra a pretensão de imitá-lo, sendo este o pecado

Grego de Prometeu ou o pecado romântico de Frankenstein (BLOOM, 2012, p.158).

O *shinigami* – influência ou Deus, na metáfora de Bloom – nunca é ele mesmo. É o outro, Raito – ou Satanás – aquele em que se realiza. Exerce sua função de autoria apenas enquanto agrupador do discurso por ser externo e anterior à obra, diria Foucault, porém de forma nunca atuante, menos ainda impositora: “O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real.” (FOUCAULT, 2010, p. 28). Sua função se mantém na condição de que se perpetue o ciclo de morte, por isso, torce pela sua maldição: que escrever seja um vício, ele mesmo interminável, incessante, aterrador. Que essa doença transcenda a materialidade do corpo, pois só assim saberá que “[...] a morte, essa morte mais pronta que é nosso destino, converte-se em promessa de sobrevivência (...) morrer é escapar à morte [...]” (BLANCHOT, 2011, p.157).

A morte se faz necessária, é ela que possibilita René Magritte tornar a sua obra inacabada ao desenhar um cachimbo sobre a inscrição “Isto não é um cachimbo”, instaurando a contradição entre o significante e o seu referencial no mundo. Com isso, destoa da ordem do léxico: “Na pequena, estreita faixa, incolor e neutra que, na animação de Magritte, separa o texto e a figura, é preciso ver um vazio, uma região incerta e brumosa que separa agora o cachimbo flutuante em seu céu de imagem e o pisoteamento terrestre das palavras desfilando em linha sucessiva.” (FOUCAULT, 2008. p.33). Eis um belo exemplo de desvio da semelhança.

O inacabamento da obra, muito elogiado por Nietzsche em *A gaia ciência* (aforismo 79), é o contrato entre aquele que escreve e o outro. Um contrato de morte, obviamente, porém encantador, em função de promover os envolvidos ao *status* de falsos videntes, um por escrever aquilo que finge ser uma visão, quando na verdade a visão é apenas aparência, e aquele que lê, por acreditar no dom da vidência quando na verdade só pode ver a si próprio.

Vejo aqui um poeta que, como muitos homens, exerce por suas imperfeições um atrativo superior do que aquele das coisas que se completam e tomam uma forma perfeita sob sua mão – pode-se mesmo dizer que sua glória e sua superioridade derivam de

sua impotência em finalizar que de seu abundante vigor. Sua obra nunca exprime aquilo que gostaria de exprimir a fundo [...] (NIETZSCHE, 2008, p. 102-3).

Compactuar com a obra é auxiliar na sua construção. A chacina promovida pela escrita de morte, operada pelo personagem Raito, mostra o desvio que a sua escrita faz da função que exerce Ryuuku, pois, este último atua como regulador da vida em prol do universal enquanto que Raito atua como um inconsequente, “demasiado humano” para entender a morte e o tempo. Mesmo tendo uma noção de justiça deturpada pelo poder que sua caneta irradia, há quem adentre à solidão de suas escolhas e aceite a formação de um Deus do novo mundo. Raito acredita que seu trabalho é infinito, e será. Tornar-se-á um *shinigami* no final, mas enquanto for humano a diferença permanecerá, pois ainda não é um cadáver que paira, mas alguém que agoniza, angustiado pela vontade de diferença, pelo desejo do pecado, da maçã, que simboliza o conhecimento de Ryuuku que Raito deseja para si e para Kira.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, assumi o compromisso de investigar algumas metáforas relacionadas ao processo de escrita e autoria, com o objetivo de estabelecer paralelos com algumas peculiaridades da animação *Death Note*, que permitiram diálogos profícuos com as teorias pós estruturalistas utilizadas neste trabalho. Para a análise da animação, foi necessário um breve passeio cultural acerca dos costumes do Japão, relacionando-os à temática abordada no animê, e o desenvolvimento dessa forma de arte no Japão e no mundo. Não foi possível tratar de assuntos culturais sem abordar as questões religiosas que permeiam a obra, bem como os aspectos jurídicos apresentados pelo personagem Raito Yagami.

Num primeiro momento, foram pensados os entraves que residem no ato de escrever, tendo em vista que escrever denota uma exposição e exposição presume julgamento. Trabalhamos com a hipótese de que Raito acreditava ser um humano Deus, porém cego pelo poder que a sua escrita de morte lhe conferia a ponto de não conseguir ver a sua desumanidade. Raito acabou se tornando o que mais repudiava: um criminoso. A sua característica de transgressor fez com que sentisse a necessidade de desvincular qualquer indício de Raito em Kira. No entanto, mesmo diante do apelo de populares e da própria polícia, Raito permaneceu impassível, ao tentar excluir da sua vida todos que pudessem colocar em risco os seus segredos e a sua identidade secreta. Raito torna-se um tirano que vigia e pune. O capítulo "Os impasses da escrita" representa a transmutação de Raito em Kira.

No capítulo seguinte, foram abordadas questões relativas à morte nas principais religiões do Japão. Em função do forte apelo religioso à imagem do Deus bíblico (em alguns momentos cristão) para construção do personagem Kira, como um Deus do novo mundo, foi feita uma análise de alguns conceitos explícitos na animação que denunciam a existência de um pensamento cartesiano

em Kira. A análise de Raito/Kira é feita a partir do pressuposto de que se trata de um portador da doença da escrita, doença que, posteriormente, culminaria em sua morte. Foi o que aconteceu a Raito ao final da animação. Depois de lutar para se consagrar como Deus-origem, ou Autor-Deus, nas palavras de Barthes, descobre que sua obra é muito maior do que ele, tanto que ela é capaz, se for uma obra forte, de excluir a peça chave que é o autor, na relação com a escrita.

Por fim, foram analisadas as pretensões de Raito acerca de sua obra, descobriu-se que havia um grande desejo de comunicar, de se fazer lembrado por meio de sua obra. Porém, Raito descobre que há uma impossibilidade de comunicação, já que os leitores, ou a sociedade, sempre estará apta a julgar seus atos, ele percebe que não é possível controlar o acontecimento. Ao fim, é explicada a relação do conceito de influência paralelamente ao personagem Ryuuku, o qual se faz presente em cada ato de Raito, ainda que sua presença seja, até que se torne possível o contato com o caderno, uma incógnita.

Realizamos, em primeiro lugar, uma revisão de literatura sobre o lugar da autoria e de que forma essa função se daria. Os pilares teóricos escolhidos para tal discussão foram Roland Barthes, Michel Foucault e Maurice Blanchot, sendo que para o primeiro, o autor é violentamente excluído da relação com a obra; no segundo, há a compreensão do discurso de autoria como conjurador de poderes; enquanto que o terceiro concebe a autoria como um impoder de atuar sobre a obra.

Inicialmente, foi verificado que o discurso de Raito/Kira conjurava poderes, ao receber da sociedade a resposta de que a criminalidade havia diminuído. Kira foi capaz de criar corpos dóceis ao atuar no lugar do Estado, pois muitos moldaram suas atitudes por medo da “justiça” de Kira. Por outro lado, o discurso de Kira revelava um impoder, pois, apesar de ter controle sobre a vida e a morte, Raito, em momento algum, foi capaz de controlar o julgamento da sociedade quanto aos seus atos. No instante em que os propósitos de Kira foram expostos, ele automaticamente foi entregue à interpretação. Kira percebe que o poder que lhe torna Deus é o mesmo que o impede de atuar como um. Ao final, descobre que a violência de sua obra se volta contra ele, ao ter seu nome escrito no *Death Note* pelo *shinigami* Ryuuku, o que culminaria em sua morte.

A partir do momento em que foi sugerida a ideia de um Deus Bíblico, representado pelas figuras espalhadas pelo animê, fez-se tangível a aproximação de Raito/Kira com a ideia do Autor-Deus, aquele que se acredita dono de sua caneta. Foi também possível concluir que não há possibilidade de que Raito possa ser Deus, ou a origem do seu próprio dizer, tendo como influência constante um *shinigami* (deus da morte), ao qual, sem se dar conta, cada vez mais se assemelha, ainda que possua interesses totalmente distintos, de Ryuuku.

Ao operar as mortes no caderno, Raito passa, sem perceber, a atuar como um *shinigami*. E Ryuuku lhe fornece pistas de que é esse o destino que o aguarda. O que lhe restará depois de morto é a possibilidade de atuar como influência, o que lhe obrigaria a desfrutar de uma morte infinita, fruto de uma obra inacaba, a qual sempre lhe dará as costas impedindo-o de se ver nela. Como diz Ryuuku: “Esse negócio de o *Death Note* ser uma benção ou uma desgraça não é comigo!” A doença da escrita, que traz a felicidade de poder atuar sobre o mundo a Raito é a mesma que lhe tolhe a vida e lhe causa a angústia da influência.

Para completar a leitura, apropriamo-nos de um momento da animação, no episódio 12, no qual Ryuuku revela que os próprios *shinigamis* não sabem tudo sobre os seus cadernos. Ele mesmo não sabia todas as características de funcionamento dos olhos *shinigami* nos humanos e desconhecia a forma de um humano matar um deus da morte. Ryuuku revela, no segundo episódio, que ele mesmo escreveu as regras do seu caderno em inglês, língua mais falada no mundo, para facilitar o acesso às regras do caderno, no entanto depois, admite não conhecer completamente as condições de uso do seu instrumento. Essa fala de Ryuuku pode ser aproximada da fala de Umberto Eco, no ensaio em que trabalha questões relativas à influência e que descreve ser possível um escritor lembrar-se de algo que leu em um momento e, posteriormente, essa lembrança ter se diluído em algo próprio na sua escrita:

Por exemplo, no curso de meu trabalho narrativo foram encontradas influências das quais eu estava absolutamente consciente, outras que não poderiam ter-se verificado porque eu ignorava a fonte e outras ainda que surpreenderam-me, porém convenceram-me – quando Giorgio Celli, a propósito de *O nome da rosa*, nele destacou a influência dos romances históricos de Dimitri Merezkovskij, e tive que admitir que os havia lido aos 12

anos, mesmo que não pensasse neles no momento em que escreveria (ECO, 2007, p.119).

Diz Eco que seria possível fazer uma psicanálise da influência, em função daquilo que ressoa no discurso, daquilo que permanece encoberto e aquilo que retorna como redescoberto. Há coisas em uma obra que, muitas vezes, nem o autor sabe precisar de onde vem. Eco ainda continua sua fala referindo-se ao *Zeitgeist*, leituras que fazem parte de leituras outras que se diluem no discurso até de quem não leu as obras influenciadoras primeiras. Questionamos, durante a construção da dissertação, se seria possível ler as personagens aqui apresentadas, do animê *Death Note*, como representações da teoria pós estruturalista ou ainda, sob a ótica da questão autoral, numa relação intencional e desvelada com Tsugumi Oba, autor da obra.

Acreditamos que operar uma leitura desta forma nos faria partir de uma afirmação leviana. Tal leitura, certamente, não seria possível, porém, se partirmos do princípio foucaultiano de que somos atravessados por discursos que ressoam através de nós sem que estejamos sempre conscientes disso e se pensarmos no *Zeitgeist* de Eco, nesse espírito que marca uma época e reverbera em outras, sim, seria possível analisar *Death Note* como uma narrativa literária. Porém é necessário ressaltar que o objetivo desta dissertação foi o de promover uma leitura metafórica das personagens e não sugerir e afirmar um leitor das teorias aqui apresentadas em Tsugumi Oba.

Não podemos nos esquecer que, como citado em alguns momentos da análise, Raito é um personagem que executa um trabalho funcional, quase burocrático, portanto outras várias questões se apresentam em *Death Note*. A apresentação de Raito/Kira como autor e de Ryuuku como influência são frutos de uma leitura muito influenciada pelos autores aqui citados, dos quais foi praticamente impossível dissociar a animação da teoria. Contudo, vale ressaltar que esta é apenas uma leitura possível de *Death Note*, uma leitura, aliás, fragmentada em função da diversa gama de questões que rondam a narrativa e são passíveis de análise.

O animê não pôde ser analisado por inteiro, em função da sua extensão (37 episódios). Por esse motivo apenas os treze primeiros episódios foram selecionados, para uma análise mais detida, dos quais apenas alguns

personagens foram elencados para compor esta análise. Desses treze episódios algumas falas e *frames* foram escolhidos, porém outros elementos foram trazidos a discussão como a morte de Raito/Kira, que ocorre no último episódio. É nesse episódio que Raito descobre a sua falibilidade já que sua genialidade não serviu para lhe impedir a morte. Quando descoberto, Kira é destronado e o mistério é desfeito: Kira é também um humano, influenciado pelo discurso midiático de uma pseudo justiça social, atravessado por discursos que ressoam através dele. Seu discurso militante é o mesmo que o condena, a incoerência de sua escolha, em utilizar a violência para dizimá-la, tornou-o alguém corrompido pelo poder. Na sequência, o *shinigami* Ryuuku escreve o nome de Raito em seu caderno e o terrível Novo Mundo acaba, o Deus-humano torna-se o desumano e o medo transforma-se em lembrança.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALVES, Alexandre. **A crítica de ponta-cabeça: sobre a significação de Kant no pensamento de Foucault**. Trans/Form/Ação, Marília, v. 30, n. 1, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 de novembro de 2012.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAUMAN, Zygmund. **Globalização: as conseqüências humanas**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1999.

_____. **O mal estar na pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BIBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Revisada por Frei José Pedreira de Castro. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita. A palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A conversa infinita. A experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

BLOOM, Harold. **Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CONTRERA, Malena Segura. **Midia e pânico: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia**. São Paulo: Annahlume, 2008.

DEBRAY, Régis. **Deus, um itinerário: material para a história do eterno no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DERRIDA, Jaques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FARIA, Mônica Lima de. **História e narrativa das animações nipônicas: algumas características dos animês**. In: Actas de diseño, Buenos Aires, v.5, p.150-157, jul/agosto. 2008. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auuspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A4003.pdf> Acesso em 20 de janeiro de 2014.

FERRY, Luc. **O homem-Deus, ou, O sentido da vida**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. **Isto não é um cachimbo**. Tradução: Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 2000.

_____. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GRAVETT, Paul. **Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

Guia prático do budismo. São Paulo: Editora Brasil Seiko, 2009.

IKEDA, Daisaku. **Sobre atingir o estado de Buda nesta existência**. São Paulo: Editora Brasil Seiko, 2009.

KANEOYA, Iochihiko. **Xintoísmo: mitologia e influência na formação da cultura e do caráter do povo japonês**. Nipocultura. Agosto de 2013. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/wp-content/uploads/2013/08/xintoismo7.pdf>> Acesso em: 25 de outubro de 2013.

KIERKGAARD, S.A. **Diário de um sedutor: Temor e tremor: O desespero humano**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores)

LEONARDI, Victor. **Jazz em Jerusalém: Inventividade e tradição na história cultural**. São Paulo: Nankin Editorial, 1999.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2011.

MOLINÉ, Alfons. **O grande livro dos mangás**. São Paulo: Editora JBC, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Gaia Ciência. 2ª edição**. São Paulo: Editora Escala, 2008.

NOVO MICHAELIS, *Dicionário ilustrado. Volume I, Inglês – Português*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1978.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

OLIVEIRA, Vanderly Vitoriano de. *Os estudos culturais e a desmontagem da estética da pureza*. Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literatura e Cultura São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 03 e 04 de maio de 2012. Disponível em:

<http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT_O_IV_SENALIC_22.pdf> Acesso em: 09 de janeiro de 2014.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva: Brasília, INL, 1973.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SATO, Cristiane A. *A cultura popular japonesa: animê*. In: *Cultura Pop Japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.

SCHMALTZ NETO, Genis Frederico. *Correntes, maçãs e shinigamis: o imaginário do medo em Death Note*. Gibi Hq. Agosto de 2011. Disponível em: <http://www.academicos.gibihq.org/artigos_academicos/O%20Medo%20em%20Death%20Note%20-%20G.%20F.%20Schmaltz%20Nt..pdf> Acesso em: 20 de dezembro de 2012.

SELMAN, Natasha. *Uma palavra de adeus? Práticas budistas e xintoístas no Japão*. Revista Espaço Acadêmico. Nº 30- novembro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/030/30eselman.htm>> Acesso em: 25 de outubro de 2013.

SOUZA, Pedro de. *Michel Foucault: O Trajeto da voz na ordem do discurso*. Campinas: Editora RG, 2009.

YANAI, Reiko. *Shodô, o caminho da caligrafia*. Revista Educação em Linha. Rio de Janeiro, ano II, v. 6, p. 15-16, 2008. Disponível em: <<http://www.educacao.rj.gov.br/revista/EducacaoemLinha6.pdf>> acesso em: 28 de outubro de 2013.

Filmografia

Death Note [Animação]. Direção Tetsuro Araki, Japão, 2006. (820 min) som, cor.